تمثيل العالم

حفريات في الأدب الروائى للسيد حافظ

د. بوخالفة إبراهيم

الكتاب : تمثيل العالم " حفريات في الأدب الروائى للسيد حافظ"
الكاتب : الدكتور / ابراهيم بوخالفة
الناشر: مركز الوطن العربى "رؤيا"
البريد الالكترونى : justhappy_man2000@yahoo.com
Hafez66@live.com
تليفون: ٠١٢٨١١١١٨٧٥ ــ ٠١١١٦٤٠٩٥٦٨
الناشر : " العنــوان " للنشر والتوزيع - الشارقة مويلح
ص.ب: ٨١٨١١ alenwan10@gmail.com
الطبعة الأولى : القاهرة ٢٠١٩
رقم الإيداع : ٨٨٣٨/ ٢٠١٩
دار الكتب والوثائق القومية
إدارة الإيداع القانونى
الترقيم الدولى : I.S.B.N 978 – 977 – 735 – 961 - 0
الغلاف : إهداء الفنانة الكويتية / منى الغربللى
تصميم وإخراج : خالد شعبان
الاشراف على التنفيذ : الأستاذ / احمد حافظ
الجمع والصف الالكترونى : وحدة الكمبيوتر بالمركز
تنفيذ : خـالد شـعبان
مكتبة ليلى: القاهرة– ش جواد حسنى – أمام بنك ناصر– متفرع من ش قصر النيل
تليفون: ٠١٠١٧٥٧٦١٥٩
الاسكندرية: مكتبة دار حورس للنشر والتوزيع
مكتبة أكمل: الاسكندرية ١٨١/ ١٨٣ شارع أحمد شوقى – رشدى
تليفون: ٠٣٤٥٥٧٣٥٢

لوحة الغلاف

إهــــداء

الفنانة التشكيلية

منـــى الغـربللى

الكويت

دراســــــــات

بقلم

د. ابــــراهيم بوخالفـــة

د. بوخـــال مصـــــطفى

د. ناديـــة ســـعدونى

د. عائشــــة حمــــادو

د. كمــــال عطيـــه

د. عطـــى اللّه الناصـــر

تقديم

د. إبراهيم بوخالفة

ما من خطاب، أدبي أو غير أدبي، إلا ويحمل عقيدة لتمثيل العالم وتغييره. وانطلاقا من هذا المبدأ تحاول هذه الدراسات القيام بحفريات نقدية في أولى روايات السيد حافظ، من أجل النظر في كيفية تمثيله للذات وللآخر القريب والبعيد. ونحاول مقاربة القضايا الفكرية والفلسفية والأخلاقية التي لامستها هذه الروايات، عن قصد، أو بشكل عفوي.

أصبح عالمنا اليوم منتهك الحدود، وموصول الأطراف، حتى أنك لا تكاد تميز شمال البسيطة من جنوبها، فقد تشظت الهويات وتهجنت الثقافات وتداخلتْ الأوطان، وأضحى العالم أشبه بجسد واحد قد علتْ سطحَه تقرحات وتشوهات بفعل تشيؤِ الإنسان وتسليعه، ليتحول إلى عبد يباع ويشترى بالمعنى الحقيقي للكلمة، وأبعد ما نكون عن التعبير الاستعاري.

يعامل العمال العرب اليوم في دول الخليج باعتبارهم عبيدا مرصودين للإنتاج، تحت الأوامر الصارمة للسيد. ولقد رأينا كيف تحولت العلاقة بين المصريين والفلسطينيين واللبنانيين من جهة وبين الخليجيين من جهة أخرى إلى علاقة السيد بالعبد. يهاجر المصريون بكثافة إلى دول الذهب والنفط تحت إغراء الوعد بالرفاه، فإذا بهم يعاملون كالبهائم، ويسرحون من وظائفهم لأبسط الأسباب. واللافت أن هذا الوضع الشاذ لا يقتصر على العامل البسيط، ولكنه يطال المثقين والمبدعين والصحفيين. ولقد مر علينا أثناء قراءة الروايات أن صحفيا مصريا وجد نفسه خادما في بيت أحد أثرياء الكويت، وقد سرح بعد يومين من استخدامه لمجرد الشك في

سلوكه مع زوجة صاحب البيت. ثم لجأ هذا الصحفي إلى الميناء ليشتغل حمالا، ثم اضطر إلى طلب العون من سفارة بلده لترحيله إلى بلده الأصلي، لأنه لا يملك ثمن العودة.

القضية الأخرى التي نروم البحث فيها هي العلاقة بين التمثيل والإيديولوجيا. هل ينطلق الكاتب من وعي خاو، ليكتب عالمه ويتفكر فيه، أم أنه لا يستطيع الإفلات من تأثير التحيزات الثقافية والإيديولوجية، ليظهر ذلك جليا من خلال الرمز والأسطورة والمخيال؟ من المبكر الإجابة عن هذه التساؤلات قبل الإغراق في تجربة القراءة والتحليل، انطلاقا من منهج علم الصورة (الصورولوجيا كما يسميها السعيد علوش- Imagologie)، وهو المنهج الأكثر انسجاما مع موضوعات المتخيل الشعبي، والتاريخي.

إن مسألة التجريب الروائي، على المستوى الجمالي قضية بالغة الخطورة في مجال النقد الأدبي. فمقولة الجنس الأدبي مقولة تاريخية، بمعنى أنها تتشكل خلال التاريخ، ولا تنفك تجدد أنماطها وأساليبها، بحثا عن الشكل الأسمى، ولكن أيضا بحثا عن فكر جديد، من خلال الشكل. إن التهجين الأجناسي عملية تاريخية. فالجنس مقولة متغيرة، هجينة، مختَرَقة ومنتَهَكَة باستمرار. وإذا كان المثقف الحر يكتب سرده ليعلن احتجاجه على اختلال العالم، فإن السيد حافظ قد عرفَ طريقه إلى مقاومة الشر من خلال السرد الروائي. لقد فقد عالمنا اليوم عذريته ويجب تمثيله بأشكال تعبيرية هجينة، فالشكل هو بالضرورة فكر وعاطفة، وقصدية.

تطرح روايات السيد أزمة الثقة بين المثقف والسلطة. إن سلوك هذه الأخيرة كثيرا ما يكون عدوانيا تجاه المثقفين. يلجأ السياسيون إلى احتواء المثقف، من أجل استعماله أو تحييد معارضته، مقابل مصالح فئوية،

ومادية. إن التضييق على الكتاب، والتحكم في سياسات النشر، هي من أساليب السلطة المستبدة التي ترفض الرأي الآخر، وتخشى عدوى المعارضة. يتجاهل الناشر أحيانا كثيرة القيمة العلمية والتجارية للنشر، لصالح القيمة الإيديولوجية والسياسية التي تمثلها الوصاية السياسية. إن هذه المعطيات ليستْ حقائق خاملة في وعي الكاتب. فهي التي تدفعه للاحتجاج على الوضع البائس لبلده، وللوطن العربي عموما.

من القضايا الأخرى التي مرت عليها هذه الدراسات، هي قضية التناص، والذي يسميه باختين الحوارية، أي تحاور النصوص فيما بينها، من أجل استحضار سرديات غائبة، يستشرف من خلالها عالما متخيلا ومشتهى. لقد استقطب الروائي النصوص المقدسة كما استقطب نصوصا تاريخية، وشعبية وفولكلورية، ومن شأن ذلك إغناء النصوص الراهنة وتفجير دلالاتها، وإن ذلك يعطي بعدا كونيا لسرديات السيد حافظ التي دلت على كعبه العالي في مجال الأدب الروائي.

تبقى هذه الدراسة منقوصة مثلها مثل سابقتها-انحطاط العالم-، ما لم تستكمل مسيرتها الخطية مع بقية الروايات على كثرتها وخصوبتها العالية. إني أضرب موعدا مع قارئ السيد حافظ لمحطات نقدية مقبلة، إذا كان للعمر بقية. والله ولي التوفيق، والعمل الصالح يرفعه.

تمثيلات الآخر

دراسة في أدب السيد حافظ

بقلم د. ابراهيم بوخالفة

تمثيلات الآخر

دراسة في أدب السيد حافظ

مقدمة:

يطرح الأدب الروائي للسيد حافظ، وفي معظمه، قضية تمثيل العالم، انطلاقا من نقطة ارتكاز ذهنية ومتخيلة، وانطلاقا من منظور إيديولوجي وحواري، ودينامي؛ فعالمه يعج بالشخصيات الطباقية، والتي تنتمي إلى عوالم متباعدة، أو متلاحمة، يجمع بينها الشتات والمفارقات غير القابلة للتفاوض. وكما يتوزع الحكي على جغرافيا ممزقة، وعصور متباعدة وتواريخ متواشجة، فإنه أيضا وبالدرجة نفسها يحاول احتضان المتناقضات، من خلال التأليف بين الماضي والحاضر، بين الأنا والآخر، بين الممكن والمستحيل.

العالم الروائي لهذا المبدع عالم الشتات والتشظي وغياب نقاط الارتكاز، وضمور الشعور بالانسجام. إنه عالم التوزع والتفرق، والانشطار، والتعدد، عالم يغيب عنه المعنى، وتتوزع الدلالة بين النفي والثبات، وبين الوجود والعدم، بين الداخل والخارج، بين المركز والهامش. إنه عالم نعيش فيه حيرة وشوقا إلى الذات لا يرتوي، وضمأ إلى الله لا يهادن، ونزوعا إلى الآخر لا يهمد. التاريخ في العالم الروائي للسيد عجلات مخروطية تدور بسرعة الضوء وفي اتجاهات متعددة، وبوتيرة عالية الاشتغال. نشعر بالغثيان ونحن نقترب من نقطة الحقيقة فنلفيها سرابا ووجعا ودوارا، وغثيانا، نتوقف بروح سيزيفية، لنأخذ نفسا، ثم نستأنف العدو والركض باتجاه طيفنا، فنحن بين نقطتين ذهابا وإيابا، نملأ العالم

ضجيجا وصراخا، ونداء وعويلا، فيرتد إلينا صراخنا فننكفئ على أنفسنا، ونتضاءل حتى يصل ظلنا الدرجة الصفر.

نجوس فضاء روائيا مشكلا من ثلاثة نصوص بالغة الخصوبة والتكثيف الرمزي. نحاول الحفر عميقا للقبض على الخيوط الواصلة بين هذه النصوص، فالسيد يوظف كل الطرق المتاحة من أجل بناء الحقل الدلالي وسط عالم منحط، لا يولي اعتبارا لقيم الإنسان الأكثر قداسة وجلالا. النص الأول "مسافرون بلا هوية"، نعايش فيه تجربة البحث عن الذات في أرض تتنكر لأهلها، كما تتنكر لتاريخها الذي يحيل إلى الأسلاف. النص الثاني بعنوان "قهوة سادة" وهو من حيث السردية موصول ب"كابتشينو". إنهما نصان متواشجان، الشخصيات الروائية فيهما تكابد أوجاعها الوجودية، في مجتمعات تعيش الخواء الفكري والفراغ الروحي الذي لا شفاء منه.

إن مركز التبئير الأساس في هذه النصوص الثلاثة هو غياب المعنى أو هو سيادة القيم الأكثر انحطاطا، والأشد تعارضا مع العقل، بحيث يغدو الإنسان غريبا ومغتربا يعيش في كون موحش ومقرف، وعدائي ومدمر. ولقد توزعتْ طرائق التعبير عن هذه المعاني بين الجمالي والدلالي. فالشكل في حد ذاته دلالة وفكرة ومحتوى. عمد الروائي إلى كسر معايير الخطاب الأدبي المعهود، الأمر الذي ولد حيرة وترددا وتوترا على مستوى التأويل والتلقي. كما ذهب إلى حد خلخلة النظام الأجناسي المعهود في الذاكرة الجمالية للقارئ، مبشرا بانهيار مقولة الجنس الأدبي الراسخة في السنن النقدي، ومن وراء كل ذلك قصدية ثاوية وعصية على الإدراك. إن صناعة الدلالة من خلال الشكل لا تقل أهمية عن صناعتها من خلال المفردة والعبارة. ولقد تضافرت كل الأساليب الجمالية الممكنة

والتشكيلات السردية المهيمنة والعلاقات الحوارية أو المونولوجية المتواترة، في صناعة الدلالة الأساسية لهذا العالم الروائي المتوتر وهي أننا نعيش الاغتراب بكل أبعاده الوجودية والاجتماعية والفكرية. يتبين ذلك كلما انغمسنا عميقا في عالم البشر الذين لا يلتقون إلا على صعيد لغة المصالح ولغة الأنا المغرقة في ذاتيتها ومركزيتها. لقد حللنا في عالم يدعي فيه الإنسان أنه إله، يصنع قدره بيديه، ويتخذ من آخريه خدما وعبيدا لا يصلحون إلا لخدمة السيد المهيمن بحكم ما حبته الطبيعة من ولاء وعطاء.

ويتبين لنا كلما انغمسنا في تجارب البشر عبر كل الحضارات المتعاقبة أن قدر الإنسان هو أن يقاتل من أجل الحفاظ على ما تبقى من آدميته المنفلتة من بين يديه، بفعل تغول القوى المهيمنة في شكلها السياسي أو الإيديولوجي، أو الثقافي. لقد عكس لنا القرآن الكريم هذه المعادلة القتالية بين الشعوب والمجتمعات. فالحرب بين الذات وآخرها لا تهمد، والتزاحم بالمناكب على المواقع المشتهاة لا يتوقف، منذ الجريمة الأولى التي اجترحها أحد أبناء آدم، وكان ذلك دفاعا عن المصالح. إن الذي يتغير في دورات التاريخ هي الأعراض والطلاء الخارجي للأدوار المسرحية، أما جوهر الوجود فهو اقتتال مرير وعنيف ودموي بين قوى متعارضة، لا تقبل التفاوض حول الغنائم. وإن العالم الروائي للسيد حافظ مسكون بهذا الصراع الأبدي والمأساوي بين الناس، وبذرائع مختلفة، ولكنها لا تخرج من إطار الدفاع عن المواقع الطبقية، والهوية الاجتماعية والتحيزات الثقافية للمثقف العربي. هذا الأخير مسكون برغبة محمومة في مقارعة الشر بكل أشكاله وتمظهراته الوجودية والإيديولوجية، وهو بذلك يضطلع بمهمة رسولية مقدسة في عالم مدنس، ويرفض التطهر، بل ويسخر منه.

إننا في عالم سبق وأن مثل له القرآن الكريم تمثيلا بليغا من خلال قوله تعالى :

{ وَمَا كَانَ جَوَابَ قَوْمِهِ إِلَّا أَن قَالُوا أَخْرِجُوهُم مِّن قَرْيَتِكُمْ ۖ إِنَّهُمْ أُنَاسٌ يَتَطَهَّرُونَ }

(الأعراف/آية ٨٢).

إن علاقة المثقف بالسلطة، وبدوائرها مطروحة بحدة في معظم أعمال السيد. فقد ظل هذا الأخير محور تجاذبات اجتماعية وسياسية عديدة، بين سلطة ترغب في احتوائه لتعزيز مواقعها، وتثبيت أركان حكمها وتأبيد هيمنتها، وبين مرجعية أخلاقية وفلسفية وأحيانا إيديولوجية توجه نشاط المثقف ونضاله وفق مبادئه التي اكتسبها انطلاقا من موقع طبقي ثوري بالطبيعة ورافض لكل أشكال الاحتواء والتهجين. وإن هذا التواجد للمثقف في العالم الروائي للسيد، هو الذي حدد جماليات السرد المتوخاة، وهو الذي أفرز اللغة الروائية الأكثر قدرة على التركيز والتكثيف الدلالي.

هل كان قدر المثقفين العرب أن ينشأوا متمردين على الأنظمة التي شكلتهم وفق منظورها الإيديولوجي؟ هل يتوجب عليهم أن يكونوا أوفياء للسلطة التي رعتهم ضمن مؤسساتها التعليمية، ويكونوا أداة طيعة في أيدي المؤسسة الثقافية الرسمية التي تسعى لتحقيق الهيمنة؟ نعتقد أن بين المثقف والسلطة كما هائلا من المتناقضات يجعل من الصعب تحقيق الهدنة بينهما. إن تعاظم مصالح الفئات المهيمنة في المجتمع يقتضي بالضرورة تضاؤل مصالح الفئات الأقلوية والمهمشة. وإن انحياز المثقف لقضايا المسحوقين يغدو مسألة أخلاقية بالغة الحساسية وغير قابلة للمساومة. ومن هنا، فإن الأدب والفن يغدوان الآلة الوحيدة والأكثر فعالية لإيصال صوت المعذبين إلى كل العقول والآذان، من أجل خلق وعي

إيجابي قادر على تغيير علاقات الهيمنة والسيطرة إلى علاقات إنسانية.

واللافت في الروايات التي اتخذناها حقلا للتحليل، أن المثقف العربي يتحول إلى أداة التاريخ الواعية للطبقات الضعيفة، فيتكفل بإنشاء سردية مضادة لخطاب المؤسسات الرسمية في الوطن العربي، هذه السردية البليغة أريدَ لها أن تكون تقويضا لخطاب العروبة الذي تروج له الأنظمة العربية منذ الاستقلال، وإلى يومنا هذا. إن خطاب الوحدة العربية والأخوة وقيم الديانة المشتركة والتاريخ الواحد بين هذه الشعوب، إن كل ذلك يغدو خطابا مفرغا من المعنى. فالعربي، يغدو أجنبيا بمجرد خروجه من فضائه الوطني، بل إنه أكثر الغرباء عزلة في جواره العربي.

في المجتمعات العربية التي تصنف الأكثر فقرا، والأكثر استبدادا، تغدو الهجرة من أجل العيش الكريم قدرا لا يمكن تجاهله، فتنشأ الرغبة الملحة في الهجرة وتتغذى هذه الرغبة بكثير من الاستيهامات والتمثيلات في الأوساط الشعبية -حول المكان الآخر-، الذي يحقق أحلام المحرومين، وحول البلد الآخر الذي هو في الظاهر جزء من الذات. إن التواجد على مستوى المخيال، في هذا المكان، خارج الوطن يغدو وعدا بالخلاص، فتنشأ حوله الصور الهوسية الأكثر إثارة واستفزازا للوعي الباطن للذات المحرومة والنفس الجريحة. إن الضائقة الاقتصادية التي يعيشها السواد الأعظم من الناس في المجتمعات العربية، تجعل التفكير في الهجرة متنفسا شعبيا يخرج الذات من سجنها القهري إلى الفضاء الخارجي المفتوح على الأحلام والوعود المشرقة التي تشبع الرغبات المكبوتة للمعذبين في الأرض. يغدو التفكير في تغيير المكان حيلة استيهامية تلجأ إليها الذات للتعويض عن الحبس في المكان الواحد، والعيش على النمط الواحد، والتجربة ذات البعد الواحد.

في مثل تلك المجتمعات، لا يستثني المثقفون من الضائقة المالية، باعتبار متطلباتهم الأكثر حيوية، والأكثر تنوعا، وباعتبار إدراكهم لحجم المعاناة، والقهر السياسي الأكثر قبحا. إن استجابة المثقفين لمتطلبات الحالة الاجتماعية من شأنها أن تحدث ردود فعل نوعية تختلف بالضرورة عن تلك التي تصدر عن عامة الناس. ومن هنا، تغدو صياغة تلك المعاناة في أشكال جمالية، إدانة لكل خطابات المؤسسات الرسمية التي دأبتْ على مواربة ولاءاتها المشبوهة، واستراتيجيات الهيمنة التي تمكنها من تأبيد مصالحها الفئوية. إن البحث في جماليات التمثيل من خلال اللغة الأدبية، والصور التمثيلية، والحكايات الرمزية الممسرحة، إن كل ذلك يغدو هاما من أجل رسم معالم رؤية العالم التي تتبطن أعمال السيد حافظ. من الأهمية بمكان الحفر عميقا في اللغة الشعرية للنصوص الروائية، ففي طبقاتها السفلى يوجد المعنى وتثوي الدلالة. إن الفهم العميق والمتجدد للنص الروائي يكشف عن كون مشرق ورؤية واضحة المعالم، ورغبات مشبعة، واستيهامات رومنسية وحالمة، وحيوات طوباوية. إنها البنى العميقة للنصوص التي بحوزتنا، وهي بنى تقبع خلف منطقة الوعي المغبشة بالانزياحات والانحرافات، والدلالات المضادة، التي تراوغ الفهم الظاهر للعالم المنحط.

تعبر الرواية عن رؤيتها للعالم بطرق شتى، ليس فقط من خلال المضامين الفكرية المبطنة، ولكن أيضا من خلال الشكل الذي يحتوي هذه المضامين. يعلمنا جورج لوكاتش أن الرواية ملحمة بورجوازية، ويعني ذلك على الخصوص أن الرواية من خلال شكلها المرن، والمنفتح على المتناقضات، والتجاذبات الاجتماعية والإيديولوجية، أمكنها أن تتحمل هموم الطبقة البورجوازية في حركتها باتجاه الصعود الطبقي. لقد أمكنها

ذلك من خلال شكلها، فهي جنس أدبي سليل مرحلة تاريخية معينة، ولا تزال شروطها فاعلة وحاضرة في راهن مجتمعاتنا. غير أن هذا الجنس الأدبي الذي كان ولا يزال مهيمنا على الساحة الأدبية العربية والعالمية، لم يعد محافظا على تقاليده الكلاسيكية. وتضعنا روايات السيد حافظ في عمق هذه الهجنة الأجناسية اللافتة، وقد أريد من خلال خلخلة التقاليد الجمالية لهذا الجنس الأدبي، التعبير عن واقع عربي إشكالي، غير قابل للاحتواء، والسيطرة الفكرية والجمالية. إننا نعيش التوتر والتردد على المستوى الجمالي، كما نعيشه على المستوى الاجتماعي والفكري والأخلاقي. ومن هنا فإن الشكل الهجين يتصادى مع الواقع الهجين، والبعيد عن أن يكون واضح المعالم، ومسطحا وباديا للعيان. إن الرهق الذي يعيشه المثقف، ورجل الشارع في المجتمعات العربية الموصوفة بالاستبداد ينعكس على المستوى الجمالي بالنسبة للناقد والقارئ على حد سواء. إن التشتت السردي والتمزق البنيوي الباديين على هيكل العمل الروائي انطلاقا من إدراك فلسفي وجمالي غائرين يذهبان بنا بعيدا كلما حاولنا استجلاء الأنساق الثقافية المضمرة، والمتخفية وراء بنية سردية بالغة التعقيد ورؤية فنية لا تقبل التعيين النهائي وترجئ الإفصاح عن الدلالة بشكل متكرر. في الأعمال التي بين أيدينا يتخلى الجنس الأدبي عن قدسيته، ولن تتحدد معايير الجمالية بمدى احترام أفق التوقعات، بل بخرقها، مما يفضي إلى تخصيب الحقل الدلالي، وتوسيع مدارك القارئ، وتشتيت مبدأ التبئير السردي لصالح انفتاح النص طولا وعرضا. نحن أمام طرائق متنوعة لتشكيل الدلالة؛ إذ يغدو الشكل هجينا، قابلا للتشظي والتوزع على كل أبعاد الوجود.

بلاغة التمثيل:

يخضع السلوك الإنساني في أغلب حالاته، وبنسب متفاوتة، إلى دوافع غير واعية، ورغبات دفينة، وجزؤها الأكبر يسبح في عمق اللاوعي المنسي. ويخزن الإنسان تمثيلات وصور واستيهامات في ذاكرته الثقافية، ويدفع بها إلى غياهب الماضي المطمور والمسكوت عنه. بينما تلعب الثقافة دورا أساسيا، -إلى جانب العلاقات المادية، وعلاقات القوة- في إنتاج تلك التمثيلات وتكييفها وتفعيلها اجتماعيا ونفسيا، بينما تساهم بعض الإكراهات الاجتماعية في الاحتفاظ بتلك الصور في الذاكرة الثقافية، إلى وقت الحاجة، وتعمل على ألا تمحى، ولا تفقد من وهجها شيئا. فإذا كان الوطن بالنسبة للمغترب يمثل وعدا بالحرية والرفاهية والكرامة، وعجز هذا المغترب عن اللحاق به، واستغرقه البلد المضيف بقدر هائل من الصعوبات والإكراهات، فإن الصورة المشرقة عن الوطن، سوف تخزن في اللاوعي دون أن تفقد من إثارتها.

من الأهمية بمكان، ونحن نعالج جانبا نظريا هاما من جوانب هذه الدراسة أن نعالج الجهاز المفاهيمي الذي سنشتغل عليه أثناء الممارسة النقدية للروايات موضوع الدراسة. "فالتمثيل هو ضرب من العمليات التي تدور حول علاقتنا في النظر إلى أنفسنا وإلى الآخرين وطريقتنا في عرض أنفسنا وتقييم الآخرين أو عرضهم أو استحضارهم كما تصورهم الثقافة التي تمارس التمثيل"(١). لا يعيش الفرد بمعزل عن الآخرين، كما أن الثقافة أيا كانت منابعها، ومهما كانت قوتها ليس بإمكانها أن تعيش بمعزل عن جوارها. فالعزلة قاتلة وموهنة، وموحشة للعالم. ومن هنا،

---

(١) نادر كاظم، تمثيلات الآخر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، لبنان، ط الأولى ٢٠٠٤. ص١٩.

فإن الإنسان دائم التفكير في غيره، بشكل ما، إما من أجل التواصل معه أو من أجل معرفته، ومن ثم امتلاكه واستعباده. ليستْ المعرفة عملية بريئة، ولا هي مبرأة، ولا هي مقصودة لذاتها. نسعى إلى معرفة آخرنا، الداخلي أو الخارجي، من أجل تنشيط عملية التواصل معه، ويهدف هذا التواصل إلى احتوائه، أو تحييد قدرته على الإيذاء، أو الاستفادة مما في يديه من خيرات بأي شكل من الأشكال. فالشرعية الأخلاقية في هذا السياق تتراجع وتتوارى عن الوعي لصالح علاقات القوة والسيطرة. لقد كشفتْ لنا الاحتكاكات بين الجماعات الثقافية المختلفة عبر التاريخ، جزئيا أو كليا، أن التواشج والتماس بين الشعوب ينتهي عادة بعمليات استعمار أو استغلال مبطن أو ظاهر. إن الرغبة في معرفة الآخر والاقتراب منه تبدو في ظاهرها ذات بعد إنساني وكثيرا ما تنتهي إلى علاقات هيمنة بين جماعات قوية وأخرى أقل قوة منها. ليستْ مثل هذه الأحكام دعوة للعزلة، ولا لشحذ الأسلحة استعدادا لحرب استباقية ولكنها تفكر في عالم البشر، وتدبر لحالاته وتحولاته، وهي موقف لنقد الذات في علاقتها بآخرها والذي هو جزء منها.

هناك سؤال آخر يتبادر إلى الذهن، ما الذي يدفع المخيال الرمزي للفرد إلى إنتاج الصور الآخرية وتسويقها في الثقافة المستهلكة بحيث يغدو تأثيرها في سلوك الجماعة المستقبلة حاسما. ما من شك في أن للوضع المادي وأنماط الوجود الاجتماعي دورا ما في ذلك، دون إغفال العامل الثقافي بكل تعقيداته وتفرعاته. تصنع الإيديولوجيا – بوصفها نسقا من الأفكار والتمثيلات الجماعية-واقعا وهميا تدعو إلى ملاحقته وتحقيقه، والإمساك به كلما بدا منفلتا، أو مغيبا. "فكل جماعة تشكل صورا وأحكاما عن الجماعات الأخرى ويتم ترسيخ هذه الصور والأحكام في الوعي أو

اللاوعي الجماعي بمرور الزمن وبالقوة المادية أو الثقافية التي يتمتع بها التمثيل"[١]. وتختلف هذه التمثيلات من حيث الطبيعة والأهداف باختلاف المواقع الطبقية لمنتجيها، ووفق المتخيل الذي تصدر عنه تلك الجماعة. والمقصود بالمتخيل، ذلك النظام المحكم من الصور والأحكام المسبقة التي تشكلها كل جماعة أو ثقافة عن نفسها وعن آخريها. إنه رديف الإيديولوجيا بوصفها نسقا من الأفكار والتمثيلات الجماعية التي تستند إلى مرجعيات ذهنية وسياسية، هذه التمثيلات تتمظهر مزيجا من الوهم والواقعية[٢]

في القرن الثامن عشر والتاسع عشر كان الغرب يعيش ضنكا ماديا، وكانت الكنيسة لا تزال تلقي بظلالها على حياة الأفراد، وتفرض قوانينها المعيقة لحرية الفكر والمشاعر. وقد تزامن ذلك مع رغبة محمومة في الرحلة إلى الشرق، بدافع تحسين سبل العيش، وكذلك بدافع معرفة كل غريب ومدهش في عالم "ألف ليلة وليلة". ولم يكن الرحالة بمعزل عن التمثيلات الكتبية للشرق، والتي لم تكن تخلو من الوعد بالجنس الذي يعد من التابوهات في الثقافة الغربية. "من المؤكد أيضا أن العلاقات الجنسية في الثقافات اللاأوروبية كانت مختلفة وأقل كبحا في بعض الأحيان مثلما هي في أوروبا المسيحية"[٣]. إن الوعد بالمتعة الجنسية عند معظم الرحالة الأوروبيين يستند إلى اعتقادهم أن الشرقيين شهوانيون وشبقيون. وبما أن الإنسان إذا افتقد حاجة من حاجاته الحيوية التمسها

---

(١) نادر كاظم، تمثيلات الآخر، ص ٢٠.

(٢) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(٣) آنيا لومبا، نظرية الاستعمار وما بعد الاستعمار الأدبية، ترجمة محمد عبد الغني غنوم، دار الحوار، دمشق-سوريا، ط الأولى ٢٠٠٧. ص ١٦٨.

عند آخره، فإن الهجرة إلى الشرق شكلت متنفسا لغربيي القرون الأولى والمتأخرة للنهضة الأوروبية. كانت الصور التمثيلية التي روج لها الرحالة الأوائل تدفع إلى زيارة الشرق والاستمتاع بدفئه والانغماس في مغامراته العاطفية التي توفرها المرأة الشرقية بشبقية لافتة. لقد تمكن المستشرقون والأدباء الغربيون من صناعة شرق منزوع المهابة لا يشكل تهديدا لجواره، وهو غير قادر على تمثيل نفسه، أو الدفاع عنها. إنه قادر فقط على صناعة المتعة التي يبحث عنها الغرب المتعطش لكل غريب وشاذ، هروبا من ضحالة حياته المادية التي بدأت تسمم حياته. ما الذي دفع الرحالة الغربيين إلى إنتاج تمثيلات هوسية عن سحر الشرق؟ ما هو الهدف من وراء تلك التمثيلات؟

إن أهم دافع للتفكير في الآخر، النائي والمجهول هو الوضع المادي البائس للمجتمعات الغربية بشكل عام. فالضائقة المادية تبحث عن متنفس خارج حدودها. والأوروبيون يسعون إلى معرفة هذا الآخر، والتواصل معه، ليس من أجل منفعته، ولكن من أجل منفعة الغرب والغربيين. ولقد شكلوا شرقا كما يشتهيه الأوروبيون، ولم يستنسخوا شرقا حقيقيا. وتطرح هذا المعادلة العلاقة بين التمثيل والواقع. والتمثيل وفق ما يذهب إليه رولان بارت هو إفساد لتمثيلات سابقة. ومن هنا تتدخل الإيديولوجيا من بابها الواسع لتكييف المخيال الرمزي للذات المدركة للعالم والتي تقوم بتقييمه من خلال منظورها الثقافي والجمالي والأخلاقي. إن الهدف من وراء تمثيل الآخر والسعي إلى إدراكه في حالة سكون، هو تشكيل أحكام نمطية غير قابلة للانزياح ولا للإزاحة. وهو وضع يسهل عملية الانسياق وراء الأحكام المسبقة بغض النظر عن كونها إيجابية أو سلبية تجاه موضوع التمثيل.

يخطر بالبال في هذا السياق التمثيلات المتعلقة بالقارة الجديدة في القرن السادس عشر. لقد كانت الصورة التي رسختها الروايات الغربية الشفهية والموثقة حول الأرض البكر هي صورة أرض عذراء نصف ترابها من ذهب. وكانت هذه الصورة تشكل حافزا قويا لكي يهاجر الغربيون بالآلاف لأمريكا من أجل الإثراء، والخروج من معاناة الفقر. لقد كانت ضحالة الواقع اليومي للغربيين في القرون الوسطى دافعا قويا لعبور البحار واللحاق بالفردوس الأرضي. والملاحظ أن التمثيلات الواردة عن الرحالة الأوائل لم تكن تتحدث عن المجازر، والمذابح والإبادات الجماعية التي يتعرض لها الأصلانيون؛ بل كانت تتحدث عن الذهب والطبيعة الساحرة والسكان البدائيين الأقرب إلى الطبيعة الغفل. وهم مستعدون للتحول إلى المسيحية، والتماهي مع الثقافة الغربية. وكان الحديث عن القتل والعنف عارضا، ولا يشكل هما من هموم المهاجرين.

لقد سقنا هذين المثالين من أجل بيان قوة التمثيل، وتأثيره البالغ على سلوك الجماعات، بغض النظر عن علاقته بموضوعه. إن السلوك الاجتماعي للكائن مدفوع في غالب الأحيان بالثقافة الشعبية التي تعبر عن أحلام الفرد واستييهاماته ونوازعه الأكثر حميمية. وفي هذا المستوى، ليس للعقل والمنطق من دور يذكر. وحده العقل الباطن يدفع باتجاه الانسياق وراء المدينة الفاضلة والغائبة عن الأعين. ولن يتسنى التأكد من حقيقة الصور التمثيلية وعلاقتها بالواقع الفعلي إلا في مرحلة متأخرة. وستكون عملية إزاحة الصور العالقة من الوعي عملية معقدة للغاية. فإعادة تشكيل مداركنا على خلاف ما يمليه أفق انتظارنا يتطلب إعادة حياة جديدة، وفق معطيات جديدة، وفرضيات مغايرة. كما يتطلب إنتاج ثقافة جديدة، وهو أمر غير متاح للفرد بسبب قصر تجربته ومحدوديتها.

ما هي مرجعيات المتخيل الشعبي التي يستند عليها، والتي تؤهله لتسييج هويته وتعيين الآخرين كائنات دونية أو متفوقة؟ وهل العلاقة بين تلك المرجعيات والمتخيل ثابتة ومطلقة، أم انها مشروطة بمتغيرات موضوعية وتاريخية غير قارة؟ وهل المتخيل نشاط ثابت في كل الثقافات البشرية، أم أنه يشكل أوهام الثقافات المتخلفة، ويمكن التخلص من مفاعيله بعقلنة المعرفة العلمية وتأكيد سلطتها على مسارات المجتمع؟

لا بد من الإقرار أن لكل ثقافة من الثقافات الإنسانية مراحل طفولة تمر بها، ولكل منها جانب حِلمي وأسطوري يتخللها مهما كان موقعها الحضاري والتكنولوجي، "إن العالم اليوم مليء بالصليبيات وبالصراعات حتى الموت، أكثر مما هو مليء بالنزاعات القابلة للتفاوض"[1]. ولإن بدا لنا أن الحداثة الغربية والتطور التكنولوجي قد طهرانا من عقدنا، ومن عقائدنا الفاسدة، فإننا نسقط في الأوهام المضللة بقدر ما يسقط فيها الغرب المتعالي بفعل تفوقه الحضاري؛ هذا التفوق الذي شحن ثقافته بأساطير مثيرة للسخط. إن النفس الإنسانية معبأة في الجوهر من عمقها بأوهام التفوق على الآخرين، الذين كثيرا ما نحملهم مسؤولية مآسي العصر، كما نحملهم تبعات ما يلحق بنا من أذى وضيق. ولا ينفك الإنسان، من أجل الإعلاء من ذاته، وإغراق آخريه في الدونية، عن صناعة الكليشيهات المحقرة والصور الرهابية وإلحاقها بالغرباء والأجانب الذين جاؤوا لتسميم حياة أصحاب الأرض، ومزاحمتهم في فرص عيشهم، وتغيير عاداتهم وطقوس عيشهم. من ذلك مثلا أن الإدارة الأمريكية عندما

---

(١) آلان تورين، نقد الحداثة، ترجمة عبد السلام الطويل، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ط الأولى ٢٠١٠، ج الأول، ص ١٥٠.

تريد أن تشيطن الرأي العام على العرب والمسلمين تتهمهم بأنهم جاؤوا من أجل تغيير نمط حياة الأمريكيين، وإزعاج سكينتهم، وتسفيه أحلامهم. وإذا أراد الأصلانيون أن ينمطوا الغرباء فتلك هي أساليب تمثيلهم.

لا توجد جماعة بشرية دون متخيل. وما من ثقافة يمكنها أن تستغني عن المتخيل. إنها في حاجة إليه لكي تؤسس وجودها وتشكل هويتها وتتميز عن غيرها من الثقافات[١]. إننا نقول عن دولة مصر على سبيل المثال "أم الدنا"، وتنجر عن ذلك سلسة من الرؤى والتصورات، والتواريخ، تميز الحضارة المصرية عن غيرها من الحضارات. وقد يشوب هذه الصورة التمثيلية كثير من الأوهام والأخيلة والاستييهامات، فتنزاح الصورة الكلية عن معناها الابتدائي، وتتوسع دلالاتها لتتحول إلى أسطورة عائمة.

وإذا قلنا أن الجزائري حاد الطبع، أو عنيف، فإن ذلك يشير أيضا إلى تواريخ وعادات سلوكية مكتسبة، وبدتْ مع مرور الوقت وكأنها جبلة في البنية النفسية للذات الجزائرية. انطلاقا من هذه الصور النمطية تتشكل هويات الشعوب وملامحها الإناسية. بيد أن الدراسة العلمية الجادة تثبت أن ما يسميه الانثروبولوجيون طبعا حادا لدى الجزائري، هو سلوك مكتسب بفعل سنوات الجمر التي كابدها الجزائريون أثناء الاحتلال الفرنسي. فبدا وكأنه طبع قار ومتعال على التاريخ، بينما هو مشكل به ومتشكل فيه. كما أنه انطلاقا من الممارسات الطبقية والثقافية والدينية بشكل عام يتشكل الموقف من الآخر. فإذا كان شعب ما، موصوفا بثرائه، وبكبريائه، وتعاليه، فإن نظرته للآخرين ستتأثر بنظرته إلى نفسه. وإذا

---

(١) نادر كاظم، تمثيلات الآخر، ص ٣٣.

عرِفَ آخرون بأنهم جماعة محافظة، فإن نظرتهم إلى نقيضهم ستكون دونية.

نريد الآن أن نبحث في علاقة المتخيل الاجتماعي بالإيديولوجيا. هل تتحكم هذه الأخيرة في تشكيل وتكييف المتخيل، أم أن المتخيل، أي مجموع الأفكار والمتخيلات والتصورات المسبقة والتمثيلات الذهنية هي التي تحدد الإيديولوجيا وتكيفها بحيث تنتج سلوكا معينا تجاه الذات وتجاه الآخرين؟ يمكننا أن نطرح الإشكالية من منظور مغاير لأهداف منهجية بحتة. هل الثقافة الوطنية والقومية هي التي تنتج المتخيل الاجتماعي، والذي قد يأخذ أحيانا أبعادا إيديولوجية، أم أن المسئول عن تشكل المخيال-الذي هو جزء من الإيديولوجيا-هو الوضع المادي للفرد والجماعة؟ ألا يمكن اختزال هذه العلاقة في الإشكالية الفلسفية التي تبحث في العلاقة بين الوعي ونمط الوجود المادي؟ أيهما يحدد الآخر، وأيهما يحرز السبق الأونطولوجي؟ يبدو السؤال تبسيطيا إلى حد ما.

فالانسياق وراء المنظور الماركسي الفج مضلل، كما أن الميل إلى المنظور المثالي ليس بأجدى من نقيضه. إن قوة الحضارة الأمريكية ووضعها الاقتصادي والعسكري المتفوق هو الذي دفع إلى تشكل المركزية الأمريكية، وهو الذي أوحى إلى مفكري أمريكا أن تفوقهم يسمح لهم أن يقودوا العالم ولو بالقوة. غير أن الشعب الأمريكي ليس كتلة واحدة. توجد فئة من الساسة والمفكرين يقاتلون ضد العولمة، ويناهضون السياسة الأمريكية الخارجية، ويناصرون قضايا الأقليات الإثنية في العالم كله.

إن المتأمل في سلوك مواطني الخليج العربي في العصر الحديث، ينزعج من معاملتهم مع العمالة العربية، والإفريقية وحتى الآسوية. وقد ارتفعتْ كثير من الأصوات لتدين السلوك العنصري للخليجيين إزاء فئة الخدم

بشكل خاص. والسؤال الملح في هذا السياق، -وهو جوهر هذه الدراسة- هو حول دوافع هذا السلوك الذي يخالف روح الشريعة الإسلامية، وهي الديانة المهيمنة في تلك البلدان. ما هي العقيدة التي تختفي وراء هذا السلوك العدائي تجاه العرب؟ هل يبدي الخليجيون نفس المشاعر العدائية تجاه المتعاونين الغربيين؟ ثم من أين اكتسب الخليجيون هذا الشعور بالتفوق على العرب من خارج الخليج؟ وهل تمثل دول الخليج كتلة واحدة في موقفها من مواطني الدول العربية الأخرى؟

هذه هي أهم أسئلة هذه الدراسة التي نتوسلها من خلال نماذج روائية وقصصية للسيد حافظ. وسيقع التركيز على ثلاث روايات بشكل أساسي، وهي "مسافرون بلا هوية" و"قهوة سادة" بجزءيها و"كابوتشينو" وبعض قصص مجموعة "لك النيل والقمر".

وضعيات التمثيل:

تتخذ الصورة النمطية ثلاث وضعيات إنتاجية مختلفة، وذلك تبعا للتشكيلات الإيديولوجية التي ينطلق منها الأديب، وبالنظر إلى طبيعة المتلقي. أول هذه الوضعيات هي:

وضعية الهوس Manie :

الهوس هو الولع الشديد بكل ما هو أجنبي؛ وهو ناتج عن إحباط شديد للوضعية التي تتواجد عليها ثقافة الأنا ووضعها الثقافي البائس. ف"في موازاة التفضيل الإيجابي للأجنبي هناك رؤية سلبية انتقاصية للثقافة الأصلية"(١). إننا نجد مثل هذه الصور بكثرة في أدبيات النخبة المثقفة التي أعقبت حركة انسحاب الاستعمار من الدول العربية. فأغلبية مثقفي

---

(١) هنري باجو، الأدب العام والمقارن، ترجمة غسان السيد، منشورات اتحاد العرب، دمشق ١٩٩٧، ص ١٠٧.

تلك الحقبة العربية المظلمة فقدوا الثقة في الثقافة المحلية التي تعود بهم إلى أصولهم العربية والإسلامية. وقد كانوا يرون أن خلاص الدول العربية هو التماهي مع الحداثة الغربية ونبذ كل ما له علاقة بالدين أو بالتراث العربي. الهوس بالآخر في هذه الحالة "هو وسيلة من وسائل نقد الواقع المحلي"(١) ، كما هو الشأن بالنسبة للطهطاوي الذي تعلم اللغة الفرنسية وأقام في باريس من أجل دراسة التجربة الفرنسية في النهضة، في عز مرحلة التنوير. وكان الانطباع الذي خرج به الطهطاوي يوحي بانبهاره بما حققه الفرنسيون من نهضة علمية وأدبية، فعاد إلى قومه داعيا الأزهر إلى عدم الاكتفاء بالعلوم الشرعية. تحدث الطهطاوي عن طبيعة الحياة الاجتماعية لأهل باريس ونهضاتهم الأدبية والفنية، وعن صفاتهم وطبائعهم، من حب للمعرفة وحب للتغيير وحب للمغامرة ومعرفة الغرباء ونزوعهم إلى العدل والمساواة وحب العمل واحترامهم للنساء وتقديرهم لهن. وكان الغرب يختلف بالمطلق عن الشرق في كل مناحي الحياة. كان كتاب الطهطاوي "تخليص الإبريز في تلخيص باريس" غنيا بالصور الهوسية التي تكشف عن انبهاره بالحضارة الفرنسية، وازدرائه لتخلف الأمة العربية. لقد كانت باريس في عصر التنوير عاصمة الحداثة الغربية، ومركز إشعاع حضاري، في حين كان الشرق مغيبا في عصور من الظلمات والتخلف على كافة الأصعدة.

إن مثل هذه الفئات العربية المستَلَبة أنتجت الكثير من الصور الهوسية التي تعبر فيها عن انبهارها بالثقافة الغربية ونمط العيش في الغرب. ومن

---

(١) بوزيدة عبد القادر، صورة الآخر ودلالاتها في الدراسات المقارنة، مجلة اللغة والأدب، الجزائر٢ ، ع٢٦، ٢٠١٥، ص ٢١٢.

بين هؤلاء طه حسين وهيكل والطاهر حداد، وغيرهم من الليبراليين والعلمانيين العرب. إن التقييم الإيجابي لثقافة الآخر إذا كان مفرطا ومبالغا فيه ستقابله نظرة ازدراء لثقافة الذات. فالهوس لدى فلاسفة الأنوار الفرنسيين .بالتفوق الانجليزي يفسر في خطوطه العامة الوعي الحاد بالدونية، ويفسر الرغبة المحمومة لدى الفرنسيين في مضاهاة جيرانهم في كل مناحي الحضارة. غير أن هذا الهوس لم يعمر طويلا أمام المد القومي الفرنسي المرفود بعوامل تاريخية كثيرة، ليس أقلها الثورة على القصر، وسطوع نجم اللغة الفرنسية، وما فتئ أن تحول الإعجاب بالذات إلى مركزية فرنسية طافحة، تعمل على هيمنة لغتها خارج حدودها، وفرض ثقافتها على مستعمراتها خارج أوروبا وداخلها. ليتحول الموقف إلى نقيضه لما تمكنت فرنسا من تطوير لغتها السوقية إلى لغة حضارية وجعلها اللغة الرسمية الأولى بدل اللغة اللاتينية. وقد دأب رجال البلاط في دول أوروبية كثيرة على التكلم باللغة الفرنسية باعتبارها لغة الحضارة والتطور.

ولا تزال فرنسا، وأوروبا عموما إلى يومنا هذا موضوع تمثيل هوسي من قبل العرب والأفارقة، الذين يعيشون في أوطانهم مسحوقين ومحرومين من أبسط شروط الحياة الكريمة، وهذه الوضعية المخيالية كانت من وراء الهجرات السرية وغير الشرعية عبر البر والبحر إلى عواصم الحداثة وحقوق الإنسان. كما أن الخليج العربي يحظى اليوم بهوس الفئة الفقيرة من دول الشرق العربي. فالمصريون والمغاربة يحلمون بوظيفة في البيت الخليجي بفعل التأثير الهائل للمال النفطي.

وضعية الرهاب Phobie :

الرهاب هو عكس الهوس ونقيضه، وينظر بموجبه إلى الثقافة الأجنبية على أنها ناقصة ودونية بالمقارنة مع ثقافة الأنا. من تداعيات الرهاب أيضا

الإعجاب المفرط والمرضي بالثقافة القومية واعتبار الذات مركز الكون والبؤرة التي تتجمع فيها حقائق العالم. مع الصور الرهابية يغدو الآخر شيطانا وعدائيا وبغيضا وحاملا لجميع شرور العالم. "يولد الرهاب خوفا مرضيا من الآخر وتشاؤما من الاحتكاك به"(١) . إنه خوف لا يستند إلى حقائق موضوعية ولا إلى أسس عقلانية، بل ينطلق من أفكار مسبقة تعود إلى ترسبات لا واعية وغير متحكم فيها. يهدف الكاتب الذي ينطلق من وضعية رهابية لإنتاج الصور التمثيلية إلى الإعلاء من شأن الثقافة القومية وإقصاء الآخر. وهي مرحلة من مراحل الهيمنة عليه وقتله رمزيا.

تكثر الصور الرهابية في أدبيات المستشرقين الغربيين والرحالة الأوروبيين إلى الشرق العربي بدءا من القرن الثامن عشر، عندما كان العداء مستفحلا بين الغرب والعالم الإسلامي ممثلا في الامبراطورية العثمانية. ولقد كان الرحالة الأدباء المنتشرون في مصر وتركيا على سبيل المثال، يصنعون أكثر الصور قتامة عن العرب والمسلمين. كما دأب الإعلام الأمريكي بعد الحربين العالميتين على شيطنة العرب، وتقديمهم في صورة الإرهابي والبربري والمتخلف والرافض للحداثة الغربية. "فالعرب مثلا يتَصَورون راكبي جمال، إرهابيين، معقوفي الأنوف، شهوانيين شرهين، تمثل ثروتهم غير المستحقة إهانة للحضارة الحقيقية"(٢)، والحضارة الحقيقية لا يمكن أن تكون إلا حضارة الرجل الأبيض.

من بين الروائيين الذين وظفوا الصور التمثيلية في رواياتهم، الكاتب اللبناني المعاصر أمين معلوف في رواياته التي تتخذ من الفضاء العثماني

---

(١) براهيم بوخالفة، صناعة الشرق، تشكل صورة الآخر في الرواية الفرونكفونية، دار الفكر العربي، ط أولى ٢٠١٨. ص ٥٤.

(٢) - لسعيد إدوارد، الاستشراق، ترجمة كمال أبو ديب، دار الآداب، بيروت، ط أولى، ص١٣١..

فضاء للسرد والتمثيل. تعبر صوره الرهابية الكثيرة في رواية "رحلة بالداسار" عن كراهية دفينة للعثمانيين الذين كانوا يضطهدون الأقليات الدينية ويحقرون من شأنها. بالإضافة إلى الفساد الإداري الذي عرفته الإمبراطورية العثمانية في آخر سنواتها قبل السقوط. ورد في هذه الرواية موقف لأحد هؤلاء العثمانيين، وهو يستهزئ برعية مسيحية يرغب في حضور قداس مسيحي في إحدى كنائس الشام: "لا نملك وقتا نضيعه في الكنائس، ولو شاء معاينة قطعة من الخشب فما عليه سوى أن يتناول هذه القطعة، وأشار إلى قطعة عفنة من جذع شجرة مرمية على الأرض"(١). هذه صورة تمثيلية رهابية تصور العثماني في هيئة المتعصب والمتزمت الذي يحقر الديانة المسيحية ويمثلها تمثيلا كاريكاتوريا، بالإشارة إلى قطعة خشب مرمية في مستنقع ماء قذر. إنها صورة تعبر عن كراهية الآخر والتشنيع بعقله المتحجر وبسلوكه العدائي تجاه الأقليات الثقافية. وإن استحضار مثل هذه الصور التمثيلية عن المسلمين في السرد الروائي يصب في التحقير من شأنهم، واعتبارهم النقيض المطلق للغرب المتحضر والمنفتح على كل الأعراق البشرية. إنها حقيقة مخالفة لواقع الحال. فالغرب لا يزال ينظر إلى العرب والمسلمين من منظور كولونيالي؛ إذ أن الانسحاب من المستعمرات لم يكن في حقيقته إلا إعادة انتشار وتغييرا لأدوات الهيمنة بالمفهوم الغرامشي. لقد تمكنت الحكومات الاستعمارية من تعيين وكلاء محليين لها في الأراضي التي أخلتها، وبذلك نراها تؤبد حضورها بالقدر الذي تؤبد تغييب الآخرين.

الوضعية التآلفية Philie :

التآلف هو وضعية وسطى بين الرهاب والهوس. وبموجبه تنظر الذات إلى الثقافة الأجنبية نظرة إيجابية وهي تشيد بها بالقدر نفسه الذي تحترم

---

(١) أمين معلوف، رحلة بالداسار، ترجمة نهلة بيضون، Anep-دار الفارابي، ط الثانية ٢٠٠١. ص ٦٦.

فيه ثقافة الذات وتحتفي بها. إنها الوضعية الأكثر ملاءمة للمثاقفة وحوار الحضارات. تكون الثقافة الأجنبية والثقافة المحلية على قدم المساواة من حيث القيمة الحضارية. فالاعتراف المتبادل بينهما يضعهما على تخوم الكونية للدلالة على إمكانية التعايش بين النصوص المختلفة في حوارية عالية الاشتغال. "فإذا كانت وضعية الرهاب تفترض الموت الرمزي للآخر، فإن وضعية التآلف تحاول اختراق الخط الأصعب الذي يمر عبر الاعتراف بالآخر الذي يعيش بجوار الأنا ومقابلا له، لا هو أفضل منه ولا هو دونه منزلة"(١). إن التسامح أو التآلف هو الحالة الوحيدة للتبادل الحقيقي والثنائي للمعرفة. فهو يقتضي مثاقفة الند للند، ذلك أن المثاقفة المترتبة على حالة الهوس بالآخر والارتماء في أحضانه هي مثاقفة آلية وتؤدي إلى انسحاق ثقافة الأنا وتراجعها وانكفائها على نفسها.

يمكننا أن نضرب لهذا النوع من الصور التآلفية ما كان من مادام دو ستايل في مؤلفها "عن ألمانيا (De L'Allemagne) فهي تحترم ثقافة هذا البلد، وتدعو مواطنيها إلى تعلم اللغة والثقافة الألمانيتين، فهذا البلد الأوروبي هو الذي أنتج أكبر فلاسفة القرن العشرين، من أمثال هيجل وكارل ماركس وهايدغار والقائمة أبعد من أن يحصيها عد. إن مادام دو ستايل تحترم ثقافة هذا البلد، وتدعو إلى قراءة روائع أدبائه، دون أن تخفي اعتزازها بقوميتها واحترامها الجليل لثقافة بلدها. إن هذا الموقف الإيجابي من الآخر يمكنه أن يفضي إلى عملية مثاقفة وتفاعل إيجابي بين ثقافة الذات وثقافة الآخر.

تلك هي أهم وضعيات إنتاج الصورة، ضمن ما اصطلِحَ عليه

---

(١) إبراهيم بوخالفة، مرجع مذكور، ص ٥٤.

بالصورولوجيا (Imagologie) وفق تعبير سعيد علوش، أو علم الصورة.

القالب الجاهز (Le stéréotype):

استعار الصحفي والمفكر الأمريكي "والتر ليبمان" مصطلح "القوالب الجامدة" من عالم الطباعة حيث يشير إلى "القالب الذي تصَب على نسقه حروف الطباعة لكي يستخدمه في مجال آخر بعيدا تماما، هو مجال الاتجاهات والأفكار، إذ اتسمتْ العمليات الذهنية -التي تشكل مادة الخبرة في نماذج ثابتة-بطابع جامد متصلب"[(١)] . ويتابع ليبمان تحليله قائلا أننا إذا فكرنا من خلال القوالب الجامدة فنحن لا نرى الأشياء ثم نعرفها، وتكون المعرفة حينئذ مبنية على المعاينة والتجريب والتحقق المحايد، ولكن نحن نعرفها عن طريق الرأي العام السائد والتمثيل المخيالي، ثم نراها، بمعنى آخر، نحن نكتسب خبرة ما، عن موضوع معرفة، ثم نشكل له رسما ونمطا، ثم نراه، فقط لتعزيز مكتسباتنا القبلية عنه. إننا نعيش العالم من خلال ما سبق لثقافتنا التي نعيش في كنفها أن عرفته لنا، ونميل إلى التمسك بهذه الآراء التي يحدث كثيرا أن تكون مصاغة في شكل قوالب جامدة. إن لهذه الطريقة في إدراك العالم محاذيرها، لأنها قد تضللنا وتسمم علاقتنا بالآخرين.

يعج تاريخ أوروبا الحديث بأمثلة عن عواقب التفكير في الآخر من خلال القوالب الجاهزة. توجد على سبيل المثال مناقشات وأحكام تدور حول الفروق بين الألمان والإيطاليين أو بين البلجيكيين والهولنديين، وكل جماعة قومية تطور عبر فترة من الزمن بعض القوالب الجامدة عن

---

(١) السيد ياسين، الشخصية العربية بين صورة الذات ومفهوم الآخر، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت ـ لبنان، ط الثالثة ١٩٨٣. ص ٤١.

أعضاء القوميات الأخرى، فالإنجليز مثلا يتسمون بالبرود الشديد، والاسبان بدو ومتخلفون ودماؤهم مسممة بدماء العرب، والعرب بدو رحل لا يحسنون إلا ركوب الجمال. والجزائريون متوحشون وبرابرة، وعنيفون. وإذا ترسختْ هذه الكليشيهات في الثقافات الشعبية، فإنه بإمكانها أن تسمم العلاقات بين الشعوب، لأن تغيير هذه الأنماط من الوعي الجماعي يتطلب زمنا طويلا.

لقد كانت الحرب العالمية الثانية البداية الفعلية والحاسمة لمثل هذه الأبحاث المقارنية. "فقد كون عدد من الانثروبولوجيين –خلال فترة الحرب-فكرة مؤداها أن فهم المحددات الثقافية للاختلاف بين الشخصيات القومية له أهمية قصوى في فهم المجتمعات الغربية ذاتها. [1]

يبدو القالب الجاهز تمثيلا منتجا لمعان، وإشارة "تحيل مباشرة وآليا إلى معنى واحد، أو تحيل على الأصح إلى رسالة أساسية واحدة. وعندما نتحدث عن إنتاج القالب الجاهز فإننا نجد أنفسنا أمام عملية إنتاج بسيطة تتمثل في الخلط بين الخاصية والماهية"[2]. ويسمح ذلك للمقارن بالانتقال من الخاص إلى العام، من الفرد إلى الجماعة. فإذا ضبِطَ عربي متلبسا بسلوك عنيف، فكل العرب برابرة ومتوحشون وإرهابيون، وإذا مثّلتْ كشك هانم من قِبَل فلوبير على أنها شبقية وموهوبة وراقصة فكل نساء العرب على شاكلتها. وهكذا تتحول الصفات العرضية التي تنقلها الثقافة الناظرة التي تقوم بعملية التمثيل من خلال إنتاج الصور والأنماط، عن الجماعة الواقعة تحت المجهر، تصبح هذا الصفات ماهيات وجواهر.

---

(١) - المرجع نفسه، ص ٤٢.

(٢) - بوزيدة عبد القادر، مرجع مذكور، ص ٢٠٣.

"ففي حين أن الاتصال الإيجابي يفترض الترميز المنتج للمعاني المتعددة، يتمثل الاتصال بواسطة القوالب الجاهزة في عملية تقديم النعوت القاطعة"(١). العرب قوم كسالى، الأفارقة شبقيون، الفرنسيون متحضرون، إلخ.

إن القالب الجاهز هو التعبير البليغ عن الزمن المتوقف وعن الماهيات المنجزة والمتحققة. ومن هنا سهولة شيوع كل تعبير ثقافي منتج وفق نموذج السلاسل المتماثلة (السلاسل التلفزيونية، الإعلانات الدعائية، إن وظيفة القالب حاسمة ومؤثرة، فهو يقدم أقل قدر من المعلومات من أجل تأثير أقصى: إن صورة العربي الذي يقود ناقة في الصحراء ويكور عمامة، شبيهة بالعمامة الفلسطينية لهي صورة بالغة الدلالة، عن عربي لا يزال يعيش حالة البداوة، ولا يزال في مرحلة الطبيعة؛ ولذلك لن يتمكن من فهم الحداثة الغربية، دع عنك أن يتقبلها ويتمثلها ضمن ثقافته البسيطة. وهو إضافة إلى ذلك يتربع على ثروة غير مستحقة، ومن حق الغرب أن يقتلعها منه بأي ثمن، مقابل إمداده بوسائل الرفاهية المادية، ومقابل تمثيله وحمايته. ألم يقل ماركس –حليف المعذبين في الأرض- إنهم غير قادرين على تمثيل أنفسهم، ويجب أن يمثلوا؟

تلعب الأنماط دورا حيويا في المحافظة على انسجام الجماعة الإثنية ولحمتها. إنها تحميها من كل تهديد بالتغير والتحلل. ويكفي هنا أن نذكر بالأقليات التي تنافح عن هويتها بكل شراسة، خوفا من الذوبان في الثقافة المهيمنة، ويتعاظم حينئذ دور الأنماط في شد الجماعات الأقلوية إلى أصولها الدينية والعرقية، ويكثر الحديث عن إرث الأسلاف والأمجاد

---

(١) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

القابلة للانبعاث. لقد كان دور "بالداسار" -المواطن المسيحي سليل عائلة امبرياتشي المسيحية في رواية "رحلة بالداسار" لأمين معلوف-، المحافظة على التقاليد والأعراف المسيحية، وإعادة إحياء أمجاد الأسرة مخافة الذوبان في المجتمع العثماني المتخلف.

إن ترديد النمط وترويجه في مجتمع ما، هو في المحصلة تأكيد لانتماء اجتماعي وثقافي متخيل، وهو حط من شأن الآخر. وتخطر بالبال في هذا السياق عمليات التنميط التي يخضع لها المغاربة المقيمين في فرنسا. إن الجرائم التي ترتَكَب في حق هؤلاء، والسلوك العنصري والعدواني الذي يواجهونه يوميا إن هو إلا نتيجة طبيعية لأنماط تحقيرية تغذتْ من سنوات العداء الطويلة بدءا من الحروب الصليبية ومرورا بحرب الخليج الثانية، وانتهاء إلى الحرب العالمية ضد ما يسمونه "الإرهاب"، وهي حرب كونية لا يحدها زمان ولا مكان. إن "هوية الذات والآخر وهي البعيدة عن أن تكون شيئا ساكنا، هي سيرورة تاريخية واجتماعية وفكرية وسياسية عالية الاشتغال، تجري على هيئة نزاع يتضمن الأفراد والمؤسسات في كل المجتمعات"[١] . إن كل حروب الهويات الثقافية والقومية تلتمس من ادعاء الجوهرية والنقاء مسوغا لعملياتها العدائية تجاه آخريها. فحروب القرن العشرين بما فيها تلك التي صادمت شعوبا عربية فيما بينها، هي في الأساس صراع أفكار وثقافات وهويات.

إن التعلق الفكري والروحي برأي عام مقتن، أو بصورة تمثيلية رائجة -(كقولنا مثلا: مصر أم الدنيا)، أو بقالب جاهز (كقولنا: اليهود أمة مرابية)،

---

(١) سعيد إدوارد، تعقيبات على الاستشراق، ترجمة صبحي حديد، المركز العربي للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت-لبنان، ط أولى ١٩٩٦. ص١٠٣.

أو (فرنسا عاصمة الفنون، والعنصر الجرماني أرقى الأعراق البشرية)-، إن ذلك يعبر بشكل رمزي عن تعاطفنا مع الجماعة التي نرغب في الانتماء إليها ونتبنى رؤيتها للعالم. من هذه الناحية يدعم النمط الاندماج الاجتماعي للفرد، وفي نفس الوقت يضمن تماسك الجماعة التي يتبنى أعضاؤها حزمة من الأنماط الثقافية والاجتماعية مهيمنة على وعي الناس.

الجزءالتطبيقى : تمثيلات الخليج (الصورالهوسية)

تعززتْ المكانة الإقليمية والعالمية لدول الخليج مع اكتشاف الثروات النفطية في أراضيها. وأصبح الغرب كله مدينا لهذه الدول بصفتها شريان الاقتصاد العالمي. وتعاظمتْ ثروات دول الخليج بفضل هذه الكنوز الباطنية الموهوبة من قبل الله تعالى لجزء هام من العالم الإسلامي. وبالنظر إلى قلة الموارد البشرية لتلك الدول، فإنها محكومة بالاعتماد على العمالة الأجنبية بشكل أساسي. وما يعزز هذا الخيار هو أن الخليجيين وبحكم الرفاهية المادية التي ينعمون بها، يعزفون كثيرا عن الأشغال الشاقة التي يتطلبها العمل في قلب الصحراء بحثا عن الذهب الأسود. ومن هنا، يرد التفكير في العمالة العربية، والمصرية بشكل خاص. وجد المصريون ضالتهم في الهجرة الشرعية إلى إحدى دول الخليج، وإلى الكويت بشكل خاص لما تحظى به هذه الدولة الصغيرة من ديمقراطية ناشئة، ومن حريات فكرية لا نظير لها في العالم العربي. ورغم الوصاية الأمريكية المطلقة على نظام الحكم في الكويت، إلا أنه البلد الخليجي، بل العربي الوحيد الذي لم يتقبل التطبيع مع الكيان الصهيوني. وهو موقف سياسي بالغ التأثير على علاقة المثقفين العرب من خارج البلاد مع نظرائهم في الداخل، ومع نظام الحكم بشكل عام. لننظر كيف يمثل الكويت من طرف صعيدي مصري حنكته التجارب: "الكويت حرة الرأي، وحر جوها، وخير

رزقها، وشر تعاملها. فالغريب عبد إلى أن يثبت عكس ذلك. الكويت كر وفر في السعي، الكويت درة الخليج والعرب، وقلب العروبة في عهد عبد الله السالم. الكويت نماء وتطور ومعرفة برجالها الراغبين في التميز بها ولها. الكويت صفوتها من الرجال كنز وفرسان"[1]. جمع السارد في هذا التمثيل حزمة من المتناقضات التي يصعب إدراجها في سلة واحدة. هنالك أوصاف تتعلق بالكويت باعتبارها دولة ذات مقومات حضارية صلبة وإيجابية. فهي من هذه الناحية جوهرة الخليج من ناحية جمال موقعها ومرافقها الحضارية بالغة التطور، ومن ناحية مناخها السياسي والثقافي والذي بلغ مراحل فلكية من التطور. أما من ناحية علاقتها بالأجنبي، فهي مدانة وموصوفة بالعنصرية. فالأجنبي –وإن كان عربيا-غريب، والأجير عبد. يشعر الكويتيون بالاستعلاء إزاء العرب من غير الخليجيين؛ فهم متمركزون حول الذات، بفعل الثروات النفطية الهائلة التي يتربعون عليها، والتي مكنتهم من بناء دولة قوية واقتصاد حديث، يباهون به الشعوب العربية الفقيرة. غير أن ثروة الكويت لا تكمن فقط في النفط؛ وإنما في طبقتها المستنيرة، وإطاراتها الكفأة، فلها نخبة من الرجال بكل ما تعني الرجولة من قيم عربية مرموقة. كما أنها تتمتع بطبيعة جميلة تبوئها مكانة مبجلة في الخليج العربي. بهذا الشكل يتم تمثيل الكويت في المخيلة العربية، فتتخلق الرغبة في الهجرة إلى هذا الركن الجميل في الوطن العربي، أملا في الظفر بفرصة عيش كريم مفقود في البلد الأم.

تتعزز الرؤية الاستيهامية لدولة الكويت بالنظر إلى ماضيها المقدس الموصول بحاضرها المشرق. "الخليج في القديم كان يحمل النبوة

---

(١) -السيد حافظ، كابتشينو، رؤيا للنشر والتوزيع، ط الأولى ٢٠١٣ص ١١٥.

ويدفعهم للغناء، ويخافونه، ويغنون وينشدون له. الخليج اليوم صار ذكرى ...صورة معلقة...أغنية قديمة.. وصار النفط سيد الموقف، صانع البركات والسيارات، والحضارة وناقل التكنولوجيا وباعث الحركة، وقنديل الحياة"[١]. الخليج يسبح بين ماض مقدس وحاضر ممجد، عزيز الجانب، مشتهى، وملتقى لكل الحضارات والأجناس البشرية. إنه الرئة التي يتنفس منها الاقتصاد العالمي، وإن مثله مثل المحيط الذي تلتقي فيه كل الحيتان، وكل الكائنات البحرية، ترتزق بنفس المقدار، وتكبر في نفس القيمة الزمنية. الخليج أرض مفتوحة على المقدس والمدنس، يدخلها الحاج والمعتمر والعامل والشاعر والمفكر، وكل هؤلاء يجدون حاجتهم. لنتأمل الآن كيف يتم تمثيل دولة خليجية أخرى، لا تقل أهمية عن دولة الكويت، لدى مثقفي العرب كما لدى العمالة البسيطة. "الإمارات عشق وحلم وأمان وهدوء لنفس المقيم والمواطن؛ الإمارات حياة وموت وكبرياء ودرهم وحذاء يدوس كرامة الغرباء. الإمارات رجالها ذهب، وطيبة قلبها تحتوي العالم.... لماذا نهجر مصر ونتركها للسادات"[٢]. هنالك أنماط ثابتة يتكرر ورودها في تمثيلات معظم دول الخليج، وهي الموقف من الغريب. فرغم أن هذه الدول تحتاج إلى العمالة الأجنبية، الغربية والعربية والآسيوية، إلا أنها تنظر إليها بتعال وكبرياء، وتختزلها إلى كائنات دونية جاءت تتوسل عيشها، وتستجدي عطفا افتقدته في بلدانها. من الصفات التي تبدو وكأنها جوهرانية في الذات الخليجية أيضا، هي أن الإماراتيين يعتبرون أنفسهم صفوة الجنس العربي، وهم الورثة

---

(١) -السيد حافظ، مسافرون بلا هوية، ص ٦١.
(٢) -المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

الحقيقيون لكل القيم العربية المحمودة. وأن عرب إفريقيا فقدوا قيم العروبة بفعل الاحتكاك بالأجنبي. فثقافتهم هجينة، ولغتهم دخيلة، وطبعهم فاسد، وأديانهم مبتدعة. أما التمثيلات الإيجابية فهي الاستقرار الذي ينعم به مواطنو ذلك البلد، بحكم أنهم يملكون كل متطلبات الرفاهية المادية والعيش الكريم، والاستقرار السياسي، الذي تفتقده كل دول الشرق الأوسط وشمال إفريقيا دون استثناء.

هناك حقيقة أخرى لافتة في بعض بلدان الخليج، ومن بينها الكويت، هذا البلد الصغير في جغرافيته والكبير في مكانته على الساحة العربية والإقليمية. لقد وجدتْ الحركة الإسلامية في الكويت مناخا ملائما لنشاطها الدعوي. وقد أثرت هذه الحرية إيجابا على صورة الكويت في المخيال العربي. ولو لا الغزو العراقي لهذا البلد لغدتْ الكويت وطنا لكل العرب، وموئلا لكل الغرباء. لقد كان العراق الأداة غير الواعية للامبريالية الأمريكية التي تستهدف تدمير كل شيء جميل لدى العرب. وقد حققتْ هدفها إلى حد بعيد. فالأموال التي غذت الحرب على العراق وتحرير الكويت هي أموال عربية خالصة، والبنى التحتية في الخليج التي دمرتها الآلة الأطلسية هي تدمير لكل الأيدي العربية التي شيدت وعمرتْ واستثمرت.

لقد سممتْ أمريكا العلاقات بين الحكومات العربية وبين الشعوب، وزرعتْ البذرة الخبيثة في الشرق الأوسط من أجل منع كل محاولة للنهوض. وبذلك، فإن العرب سيظلون محكومين بقوى مستبدة لأجل غير منظور. ستظل الشعوب العربية في الدول المنخرطة في الشرط الامبريالي تعاني من الاستبداد السياسي ومن التهميش والإقصاء. ستظل مسكونة بأوجاعها وبهمومها، وستظل أحلامها موءودة ومقبورة، تصارع من أجل

أن ترى النور. فالحرب المدمرة التي تتعرض لها سوريا، هي بفعل هذه الخلفية الاستعمارية، التي بموجبها يمنع الغرب كل محاولة نهوض عربية، وإن أية دولة عربية أو إسلامية تفكر في التطاول على الغرب، أو حتى منافسته مكانته المشتهاة، تعرض نفسها للتدمير، بأي شكل من الأشكال. في مطلع النصف الثاني من القرن العشرين، كانت دول الخليج تنعم بوحدة جغرافية واستقرار سياسي لا غبار عليه، وكانت تحظى باحترام كل الشعوب العربية. وعندما استوطن الأمريكيون المكان، مزقوا وحدة دول الخليج، فظهرت تناقضاتها القبيحة على السطح، وبدت العداوة والبغضاء بينها، وأثر ذلك على علاقة تلك الأنظمة الواقعة تحت الامبريالية الأمريكية على الشعوب العربية، وأصبحتْ غريبة في اوطانها، وأصبح العربي سيء السمعة في غير وطنه حيثما حل، وكيفما حل. كل ذلك بسبب التواجد الغربي في القلب النابض للأرض العربية.

منذ سقوط الاتحاد السوفياتي في أواخر الثمانينات من القرن الماضي، تحول مركز الاهتمام إلى العرب بصفتهم العدو الأبدي والشر المطلق، والآخر الأكثر احترابا، والأكثر نأيا. وستكون هذه المعادلة المستحيلة من أكثر العوامل تأثيرا على العلاقات بين الشعوب العربية وأنظمتها. منذ عمليات التحرير الشكلية التي عرفتها الشعوب التي طالها الاستعمار الغربي، ولا تزال هذه الشعوب تحكَم بأنظمة عسكرية متسترة بلباس مدني. فكانت عمليات التنمية المحلية بطيئة، وأحيانا منعدمة، وخصوصا في البلدان التي تعرف نموا ديمغرافيا هائلا وتفتقر إلى الثروات الطبيعية. بسبب ذلك تعاظمت هموم الطبقات الدنيا في تلك المجتمعات العربية، وضاقتْ بها سبل العيش، فغدتْ تفكر في الهجرة خارج حدود الوطن، ووجدت في هذه الهجرة متنفسا يمكنها من تفريخ أحلام وردية. لقد طور

المعذبون في بلدانهم عوالم مشرقة ومزهرة من خلال التنقل في المكان، بحثا عن الخلاص المادي للخروج من شقاوتهم التي صنعها حكامهم المحكومون بولاءات أجنبية.

وفي هذه الدراسة نأمل أن نتعرف على تمثيلات هذه الهجرة إلى بلدان الذهب الأسود، من خلال السرد الروائي والقصصي للسيد حافظ. والذي يميز سرديات هذا الكاتب، من منظورنا النقدي هو أن سرده مثقل بفكر شديد التوتر، قوي الاندفاع باتجاه العمق، حاد الرؤية الفلسفية لقضاياه الراهنة. كل ذلك تعلوه جمالية عالية الاشتغال، تداري رؤية للعالم متمردة على القوالب النمطية للتفكير الأدبي والأجناسي، خارقة لمعايير السردية العربية التي غدتْ قاصرة على احتواء العالم وتمثيله. لسْنا إزاء بنيات كلاسيكية تقدس معايير الاشتغال الروائي، وإنما نحن أمام تشكيلات سردية بالغة التعقيد، تحاكي تفكك العالم وعبثيته، وإمعانه في امتهان الإنسان وتشييئه. كل هذا محكي من خلال الشكل الذي يضارع المحتوى في بلاغته وسلطته على المتلقي. إن اختراق معايير الأجناس الأدبية الراهنة، هو احتجاج جمالي على قبح العالم الذي يخترق قدسية الذات الإنسانية، وهو تفجير للطاقة البشرية الثورية، التي تتخذ من اللغة وسيلة لكتابة العالم البديل.

ولدتْ الضائقة المادية التي مست الشعب المصري منذ استقلاله، شعورا حادا بالغبن الاجتماعي، والقهر والتهميش، وكل ذلك دفع بالمصريين البسطاء إلى التفكير في الهجرة إلى دول الخليج، لتحقيق أحلامهم في العيش الكريم والرفاهية التي افتقدوها في بلدانهم. الفرد مثله مثل المجتمع، "لا ينتمي إلى أي مكان ولا يمكنه حصر نفسه في مكان إقامة دائم. فالحياة في تمظهراتها المتعددة لا تعدو أن تكون تلك المسافة

المقطوعة بين الهنا والهناك"[1]. وإن تحقيق وجود الذات موزع بين أمكنة متعددة مكمل بعضها للبعض الآخر. وكما أن الأنا لا يتحقق إلا من خلال اعتراف الآخر به، فكذلك لا تكتمل هوية الذات ولا تتمتع بالوجود الفعلي إلا من خلال تكامل وانسجام وظيفة الأمكنة المتعددة.

كانت صورة الخليج في المخيال الشعبي للمواطن المصري صورة مشرقة، تحقق الوعد بالثراء وبالفردوس الأرضي. فكان البسطاء يجهدون أنفسهم من أجل جمع تكاليف السفر والإقامة خارج الديار، وربما اضطرهم المسؤول المصري إلى دفع الرشوة من أجل تمرير الوثائق الإدارية على المصالح المعنية للتعجيل بالرحيل. تولد لحظة الإعداد للسفر كما هائلا من الرغبات الدفينة والاستيهامات الغائرة في اللاوعي الفردي للذات المقهورة والمحرومة، وتتجلى هذه الحالات النفسية في شكل أحلام ومشاريع وهمية، فما يعجز الإنسان عن تحقيقه في الواقع الفعلي بسبب الفقر، ينجزه على مستوى أحلام اليقظة، والأوهام، فهو الفضاء الوحيد الذي يحلق فيه الخيال دون حدود ودون إكراهات. فالإقامة الفارهة، والسيارة الفاخرة، والموائد الشهية والمسيلة للعاب، هي المادة الغذائية المتاحة للطبقات المسحوقة.

كيف تمت عملية تسريد حالة القهر التي يعيشها المواطنون المقبلون على الهجرة إلى الخليج، وكيف تم تمثيل الآثار النفسية والاجتماعية لهذه المغامرات التي بنِيتْ على فرضيات وهمية؟ ما هي الدلالات الاجتماعية لظاهرة الهجرة إلى دول الخليج؟ وما هي خلفياتها الإيديولوجية التي

---

(١) -ميشال مافيوزي، في الحل والترحال، ترجمة عبد الله زارو، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ص ٨٩.

حركتْ أقلام المبدعين في كل مجالات الأدب والفن؟ فإذا كان للأدب أهداف معرفية، فإنها أكثر ما تكون تجليا في السرد الروائي والقصصي بشكل خاص. سنبحث في الأنساق التي تختفي وراء الجمالي، والتي تمثل موقف إدراك للعالم وللإنسان بكل أبعاده الوجودية والنفسية والاجتماعية. ذلك هو موضوع هذا الفصل.

في قصة قصيرة بعنوان "البدوي والدمرداش"(١). يستعرض الراوي سردية رجل مصري ينتمي إلى الفئة المسحوقة، وما يكابده من شقاوة في ظل مجتمع طبقي ينكر آدميته ويختزله إلى كائن أقلوي لا يؤبه لوجوده. الدمرداش رجل من محاربي الجيش المصري، ولما كان قد أبلى البلاء الحسن في حرب أكتوبر، أسندت إليه السلطات العسكرية وسام الاستحقاق. وقد بدا له أن هذا الوسام سيغير حياته بما يحقق له كرامته. غير أنه اصطدم بأن الوسام الذي أعطي له إن هو إلا قطعة قماش قد أفرِغتْ من قيمتها الرمزية وليس لها أي مدلول اجتماعي أو أخلاقي. "ظن أن الوسام سيعطيه شقة جديدة بدلا من الغرفة الضيقة المختنقة في حواري طنطا"(٢). وقد تكررت هذه السرديات في قصص وروايات السيد حافظ بشكل لافت، للدلالة على أن الحكومات المصرية المتعاقبة على الحكم-ومعها الحكومات العربية دون استثناء-كثيرا ما تتنكر للرجال الذين ساهموا في حروب الاستقلال وانتزعوه من أيدي الاستعمار بدمائهم، وبعد الاستقلال تغتَصَب ثورتهم من طرف وكلاء الاستعمار الذين يجاهرون بانحيازهم لمصالح الكبار.

---

(١) السيد حافظ، لك النيل والقمر، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط الأولى ٢٠١٦.
(٢) المصدر نفسه، قصة "البدوي والدمرداش"، ص ١٨٢.

يأمل الدمرداش أن الوطن لن يتنكر إليه، باعتباره أحد الذين صنعوه واستعادوا هويته وقيمه الحضارية وانتشلوه من أفواه الامبريالية العالمية التي أذلت العرب والمسلمين طيلة قرون عديدة. "ظن أنه سيهرب من الناموس والذباب، لكن الوسام علقَ في الدولاب الصيني القديم الذي ورثته أمه عن جدته، وهو يحتوي على بعض أطباق صيني لا تخرج ولا تستعمل إلا للضيوف الأعزاء جدا، أو للضيوف الأثرياء سكان المناطق الراقية، أو كبار التجار"(١).

نحن هنا إزاء صورة تمثيلية رهابية، تصنف الموقع الطبقي للدمرداش باعتباره مواطنا أقلويا من الفئات المسحوقة التي أفقدها وضعها آدميتَها، فغدت تقتسم مجالها الحيوي مع الحشرات والروائح الكريهة وبرك المياه العفنة. ورغم الوسام، ورغم الطبق الصيني الذي يحيلنا إلى حياة الطبقات الراقية في المجتمع، ورغم التاريخ النضالي، رغم كل ذلك يقبع الدمرداش في سجنه الطبقي. لذلك التمس الخلاص في العبادة، باعتبارها متنفسا تعويضيا، وليس باعتبارها استحقاقا ربانيا. لقد امتزج تدين الدمرداش بممارسات خرافية شوهتْ وعيه الاجتماعي، وجعلته كائنا مغتربا معزولا عن واقعه، مفصولا عن محيطه العائلي، ظنا منه أن تجاهل الشقاء يلغي الشعور به. يحيلنا الدمرداش إلى ظاهرة اجتماعية بالغة الحساسية، ليس فقط في المجتمع المصري، ولكن في كل المجتمعات العربية، وهي ظاهرة التدين. يصور التدين تصويرا كاريكاتوريا بالغ السطحية، من خلال هذه الشخصية الشعبية. فمن منظورها، يعتبر الدين ملجأ البؤساء، انسياقا وراء مبدأ التعويض. إن المحرومين من العيش الكريم والمقهورين

---

(١) -المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

سياسيا يلجأون إلى الانكفاء على الذات، والتزام الممارسة الإيمانية والطقوس الدينية الأكثر عزلة وتطرفا، سعيا إلى إيجاد عالم حِلمي يخلق لهم توازنا نفسيا متخيلا. إنه احتجاج سلبي على غياب العدالة الاجتماعية. إن الذي حصل أن شقاء الدمرداش تضاعف إلى درجة التفكير في التماس الخلاص الروحي والمادي خارج حدود الوطن. وهو أيضا احتجاج سلبي علة قبح العالم. "عندما خرج الدمرداش من الجيش، وحمل الوسام أدرك أن عليه مهمة جديدة أن يذهب إلى بلاد النفط ليغير من وضعه ومن حياته"(١). لقد رسخ في الذهن أن الخليج أصبح ينظر إليه باعتباره بركا من النفط، أو كتلا من الذهب الأسود، ويكفي أن يتنقل الإنسان إلى هنالك ليأخذ بحظه منه. يخطر بالبال في هذا السياق ما كان يشاع عن القارة الأمريكية في القرن السادس عشر. لقد كان يشاع أنها غنية بالذهب وأنها ثروة متاحة لعامة الناس. وكان الفقر المستفحل في أوروبا يدفع بالناس إلى المغامرة بالرحلة رغم مخاطرها الجدية. "إن أية ثقافة وأية جماعة بشرية لا يمكنها أن تستغني عن المتخيل، فهي بحاجة إليه لكي تؤسس وجودها ولكي تعطي لهذا الوجود قيمة ومعنى"(٢). في السبعينات والثمانينات من القرن الماضي كان التونسيون يهاجرون بكثافة إلى ليبيا من أجل الإثراء ومعالجة أوضاعهم المادية البائسة. لقد كانت ليبيا بالنسبة لهم مصدرا للإثراء السهل والمباشر. فالمتخيل الشعبي التونسي كان ينظر إلى جواره الليبي باعتباره رمزا للخلاص، وتأسيسا للوجود الآمن والقار. بينما كان الجزائريون ولا يزالون ينظرون إلى فرنسا باعتبارها الأم

---

(١) -السيد حافظ، البدوي والدمرداش، ضمن مجموعة "لك النيل والقمر، ص ١٨٢.
(٢) -كاظم نادر، تمثيلات الآخر، ص ٣٣.

الحنون التي تأوي المغاربة الوافدين إليها كما تأوي الأم رضيعها المرتمي في أحضانها، رغم الماضي الاستعماري، والحاضر الامبريالي، فهي لا تزال رمزا للحياة الكريمة. غير أن الثروة لا تتجسد في النفط بالنسبة لأوروبا، ولكن في عملتها النقدية. إن "من الأمور التي تدعو إلى العجب أن ترى كيف أن المرء الذي يرغب رغبة قوية في شيء ما، ويتعلق به في مخيلته تعلقا قويا يتولد لديه انطباع في كل لحظة بأن ما يسمعه أو يراه يشهد على وجود ذلك الشيء "(1) حتى وإن كذبتْ التجربة قناعته.

سافر الدمرداش إلى الكويت، وتحمل أعباء الرحلة وتبعاتها المرهقة. "كان عليه أن يسددها طوال عام، يعمل ليلا نهارا، حتى يسدد الفي جنيه. يقولون في السفر سبع فوائد: ويقولون السنة الأولى في السفر لتسديد ديون التذكرة وكارت الزيارة، والسنة الثانية هدايا للأولاد والسنة الثالثة ثمن الشقة الجديدة"(2). كانت هذه الآراء منتشرة في أوساط المهاجرين الأوائل، وهي تمدنا بصورة قاتمة عن أوضاع العمالة المزرية، وأن الرحلة سوف لن تكون نزهة المشتاق، ولكنها رحلة عذاب، من أجل مشاريع وهمية وآمال بعيدة عن الواقع الفعلي والمعاش. ومع ذلك فقد علِق بالذهن أن الخليج هو جنة الفقراء العرب، وموطن رغباتهم الدفينة، إلى أن تبين العكس. فقد اصطدم الدمرداش بما صدم أفق انتظاره، وأسقطه في منطقة الإحباط الشديد. لقد وجد واقعا لا يقل شقاوة عن واقعه في بلده. "عندما بدأت الأيام تمر وهو يسير في الشوارع الواسعة، في الخليج هنا، لا أحد يسير على قدمه، الكل يركب سيارات، والأوتوبيس لا

---

(1) -تيزفيطان تودوروف، فتح أمريكا، ترجمة بشير السباعي، سينا للنشر، القاهرة، ط الأولى ١٩٩٢. ص ٢٧.

(2) -السيد حافظ، البدوي والدمرداش، ص ١٨٣.

يأتي وغير موجود، والتاكسي غال، ماذا يفعل، الشمس هنا لا ترحم، درجة الحرارة فوق الخمسين (.......)، مرت الأيام، لم يتحمل، ذهب إلى السفارة وسلم نفسه وقال: أنا عيل، أريد أن أعود، فالرجال هنا مخصيون ضعفاء"[1]. في الكويت اكتشف الدمرداش آخريته، واختلافه بل ودونيته، وتصنيفه الأقلوي. الأمر الذي أشعره بالخصاء وفقدان الفحولة. لا مكان للضعفاء في الكويت. إنها بلد الأثرياء. الكل يقود السيارات الفارهة. ولا أثر للأوتوبيس، كما هو الحال في مصر. حيث تخصص وسائل نقل للفقراء وطب مجاني للضعفاء، وأكواخ وغيتوهات بالبؤساء. في الكويت هناك مكان للأثرياء ولخدمهم، والفئات الهامشية مخيرة بين أن تتحمل ظروف العيش القاسية، مثلها مثل الكائنات الطبيعية، والتي هي جزء من الطبيعة الصماء، أو تنسحب من الوجود. "من الحق أن توصَفَ حال المنفي بأنها شقاء أخلاقي دائم، فالمنفي هو من اقْتُلِع من المكان الذي ولد فيه لسبب ما، وأخفق في مد جسور الاندماج مع المكان الذي أصبح فيه؛ فحياته متوترة ومصيره ملتبس، وهو يتآكل باستمرار"[2]. لقد سقط الدمرداش في منطقة العزلة الوجودية وبات مفصولا عن كيانه الاجتماعي والروحي، بفعل الصمت القاتل الذي يواجَه به في بلاد "الأغراب".

في الكويت لا مجال للراجلين في الفضاء العاري، الكل في السيارات الفاخرة، التي جلبها الدولار النفطي. والراجلون مسحوقون نفسيا وجسديا. إنهم مهمشون، ولا أحد يشعر بوجودهم. فكان الدمرداش يسير في شوارع الكويت وحيدا، فريدا، دون رفيق ولا أنيس، وهي الحالة التي

---

(١) -السيد حافظ، "البدوي والدمرداش، ص ١٨٣.
(٢) -عبد الله إبراهيم، السرد والاعتراف والهوية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت- لبنان، ط الأولى ٢٠١١، ص ١٥.

عمقت شعوره بآخريته، وبأنه أجنبي في بلاد بعيدة، يكابد وحشة وجودية دفعته إلى الارتماء في شقائه الابتدائي، حيث لا يكون وحيدا، وإنما رفقة أفواج من البؤساء الذين يقاسمونه شظف العيش، واللغة والعادات. فالعالم دون رفاق موحش وقبيح والبيوت صماء، معتمة وخرساء، لا ترجع صوتا، ولا تجيب مناديا، ولا تؤنس مستوحشا. كم هو قبيح عالم الفقراء، بلا دليل ولا بوصلة ولا نقطة ارتكاز.

يجادل (فلودفينغ فويرباخ) أن تعريف الإنسانية لا يتحقق إلا من خلال التواصل الاجتماعي والتفاعل بين الأفراد. وهو الفرق القائم بين البشر والكائنات الأخرى. "يأتي الإحساس نفسه بالوجود والذي هو أساس الوعي عند فويرباخ، كما عند روسو، من العيش في مجتمع"[١] يعترف بك شريكا اجتماعيا ويتفاعل معك إيجابيا انطلاقا من وظيفتك الإنتاجية. غير أن الذي حصلَ هو أن الدمرداش يكابد شقاءه وحيدا، يجد نفسه الراجل الوحيد في درجة حرارة لا ترحم، وهو لا يملك ثمن سيارة الأجرة التي تقله من العمل إلى مكان الإقامة.

نعود الآن إلى مصر، حيث ترك الدمرداش أسرة معدمة، تنتظر منه أن يخرجها من شقائها. يعيش البسطاء من الناس في الأوساط الشعبية المصرية، وهمَ الخليج، ذلك المكان الذي تحول إلى فردوس أرضي يجب اللحاق به من أجل تحقيق السعادة. "عندما سافر الدمرداش بدأت لواحظ تستعد لتغيير كل معالم حياتها، السجاد، الحمام، والكراسي، والتلفزيون الأبيض والأسود، والمسجل والراديو، كل شيء ستحلم به سيأتي حتى

---

(١) تيزفيطان تودوروف، العيش المشترك، ترجمة منذر عياشي، مراجعة خليل أحمد خليل، المركز الثقافي العربي-المغرب، ط الأولى ٢٠٠٩، ص ٦٧.

نظرة أقاربها، فهي الآن زوجة رجل يعمل في الخليج، وستكون معه نقود كثيرة، والخير سوف يعم على الجميع. لقد بدأت تتغير حتى أنها تستمع إلى إذاعة صوت العرب ربما تسمع اسم البلد الذي يعيش فيه الدمرداش، فتطمئن تعيش في السعادة وتحاول جاهدة أن تفهم أي أغنية من أغانيهم"[١].

تظهر هذه السردية التأثير الذي تحدثه صورة الخليج في المخيال الرمزي لعامة الناس في مصر. بل إن تأثيرها تجلى في استحداث عادات سلوكية وأنماط وجود مغايرة للحالة الأولى التي تتواجد عليها الذات. يوجد استشراف لحالة الرفاه التي يتَوَقع تحقيقها، ويوجد أفق انتظار ليس من شأنه أنْ يخيب، لما سيكون عليه الوافد إلى دنيا الخليج العربي، من أجل جلب الذهب الأسود، والسيارة الفاخرة، وما سيترتب على ذلك من تغير في العلاقات الاجتماعية. يجادل تيزفيطان تودوروف أن الحاجات المادية التي يسعى الفرد لتحقيقها لا تستمد قيمتها من ذاتها. ف"الاهتمام جوهريا بأحاسيس الناس هو الذي يجعلنا نسعى إلى الثروة والهرب من الفقر. فالإنسان الغني إنسان سعيد لأنه وصل إلى جذب اهتمام العالم إليه، حتى ولو كان في وقت آخر، يستطيع أن يسعى إلى إخفاء ثرواته"[٢]. يبدو أن اعتراف الآخر بنا مشروط بوضعنا المادي؛ بقدر ما يملك الفرد من مال، بقدر تمتعه بالحظوة الاجتماعية، والاعتراف به كذات محبوبة ومحل اهتمام. فالإنسان يولد ذاتا ناقصة، ويسعى طيلة وجوده إلى البحث عن تتمة نقصانه، لدى الآخرين. ولن يتحقق له هذا إلا بقدر ما يحققه من صعود طبقي.

---

(١) السيد حافظ، البدوي والدمرداش، ص ١٨٤.
(٢) تيزفيطان تودوروف، العيش المشترك، ص ٣٥.

من ناحية أخرى، يبحث الإنسان على اعتراف الآخر به من أجل تحقيق وجوده الاجتماعي. إن الإنسان كائن اجتماعي، بينما يعيش المتوحش في ذاته[1]. وعلى حد قول بعض فلاسفة الأنوار، لا يكتفي الكائن بذاته إلا إذا كان إلها، أو حيوانا يكتفي بالوجود البيولوجي. إن الآخر يعترف بنا بقدر حاجته إلينا، وبقدر ما نقدم له من منافع. ونحن نحقق له ذلك بحسب وضعنا المادي. لقد دأب الناس على احتقار الفئات المعدمة من الناس، وإزاحتها إلى الهوامش المظلمة من أجل نسيانها أو تناسيها، بسبب عجزها عن تحقيق تبادل المنافع. إنها لا تملك ما يمكن أن تقدمه لآخرها مقابل الاعتراف بها كائنا آدميا. لأجل ذلك يبحث الإنسان عن الثروة، وقد يتخلى مؤقتا عن كونه، وعن محيطه وذويه من أجل تلك الغاية، بل أكثر من ذلك قد يغامر بشرفه، ويتجاهله من أجل المال.

عندما سافر الدمرداش إلى الخليج "كان يعلم أن لواحظ عروسه منذ شهرين، وأنها جميلة، وصغيرة وتحتاج إلى من يراعيها، لكن ماذا يفعل، كانت الحياة قاسية"[2]. لقد كانت وطأة الحاجة الى المال أشد ثقلا من الحاجة إلى الزوجة، التي تمثل شرف الرجل في الثقافة العربية والإسلامية. كانت لواحظ حديثة العهد بالزواج، وهي في حاجة إلى حضور الزوج، أكثر من حاجته هو إلى حضورها. وكان كلاهما في حاجة إلى نظرة اعتراف من الآخر، وإلى وضع اجتماعي مريح. وقد عبرت لواحظ عن هذه الحاجة في لحظة مناجاة مؤثرة. "آه يا دمرداش، يا حبة القلب، يا روح العمر، أنت هناك وأنا هنا، على الرغم من نظرات الرجال لها في الحارة تفترسها،

---

(١) المرجع نفسه، ٣٢.

(٢) -السيد حافظ، البدوي والدمرداش، صر ١٨٢.

فإنها مميزة، نعم زوجها ثري الآن، وسيعود ومعه النقود الكثيرة"[١]. إن مجرد أن تتواجد في الخليج، يعني أنك ثري، وستعود بنقود كثيرة، وتحقق كونا مريحا، وجماعة أليفة. إن لحظة الاقتلاع من مكان الأفة طارئة وعابرة، وسيعقبها ائتلاف والتقاء في الرحم الأولى، وبشروط مادية مريحة. لذلك تواصل لواحظ تأسيس عالمها الحِلمي انطلاقا من مكانها في مصر، واتصالا بمكان الغربة، في الكويت. إن جسرا جويا متخيلا قد أقامته لواحظ من أجل التأسيس لعالم ملفق ومتوهم.

إن الانشطار في المكان، الذي يعيشه الزوجان، بفعل الهجرة، يتَوَقع له التوحد والعودة إلى نقطة المركز من خلال النقود الكثيرة. وبقدر ما هي كثيرة، بقدر ما يكون العالم المتخيل أكثر تماسكا وانسجاما وتوافقا. إننا نعيش في عالم مخْتَزَل في النقود. هذه الأوراق السحرية التي تهدم العالم أو تبنيه، تدمر الطبيعة أو تحييها، تسعد البشر أو تشقيهم. إن مجتمعا رهَنَ وجودَه في المال، واستمد منه كل قيمه ومعايير أحكامه الأخلاقية والجمالية لهو من الهشاشة والوهن بحيث ينزل بنفسه إلى الدرجة السفلى من الإنسانية. إننا أبعد ما نكون من التقليل من قيمة المال، غير أن المبالغة في الاحتفاء به والحرص على جمعه، وجعله مصدر قيمنا كلها، قد عرض ثلثي المجتمع إلى التشييء والابتذال.

ننتقل الآن إلى دراسة تمثيلات الخليج من خلال رواية "قهوة سادة" وهي على قلتها تختزل رؤية العالم بكل تفاصيله، وتناقضاته وعجيبه غريبه. من شخصيات هذه الرواية الأكثر إثارة شخصية فتحي رضوان، وهو طالب جامعي ومسؤول اتحاد الطلبة. وانطلاقا من هذا المعطى فإنه يختزل

---

(١) -المصدر نفسه، ص ١٨٤.

الطبقة المثقفة في صراعها المرير مع الأنظمة الرسمية.
يطالعنا فتحي رضوان وهو يحتسي قهوة سادة مع رفيقته ناهد في إحدى مقاهي الاسكندرية. إن احتساء القهوة أو الشاي أو أي منبه آخر من شأنه أن يثير هواجسنا وانطباعاتنا حول عالمنا الذاتي والخارجي، كما يثير رغباتنا وتطلعاتنا التي تبدو للوهلة الأولى خارج دائرة الممكن. إن الإمساك بفنجان قهوة يشْعِر الذات أنها تسيطر على العالم وتحتويه في وعيها كما يحتوي الفنجان "قهوة سادة". إنها تستثير المخيلة والفكر ليجول عبر الفضاء المطلق، ويسجل انطباعاته وخطراته ويضمنها تصوراته حول الكون وأشياءه الأكثر حميمية. إن الإمساك بفنجان قهوة يجعل العالم كله موضوعا على كف رضوان يتأمله من كل أبعاده ويأتيه من كل مداخله، إن الفنجان يتحول إلى رمز للكون المعتقل والموضوع تحت السيطرة العقلية والعاطفية. يقول فتحي مخاطبا رفيقته "أحلم بالقاهرة والنيل والمساء وكوبري قصر النيل وشارع جامعة الدول العربية، ونادي نقابة الممثلين، وهواء القاهرة الغريب، (.......)، القاهرة سحر وساحرة...أحن إليها كما أحن إلى الهروب إلى الخليج"[١]. يبدو فتحي موزعا في رغباته، ووعيه موزع بين الداخل والخارج، بين الهنا والهنالك، بين الذات وآخرها. إنه يحن إلى القاهرة بكل مؤسساتها السياسية والثقافية، بكل معالمها الحضارية، ومع ذلك فهو يحن إلى الخليج. وإنه ليس مجرد حنين إلى الخليج ولكنها رغبة في الفرار، من عالم حسير، وخانق إلى عالم مفتوح، تحقق فيه الذات وجودها. إنه يحلم بالقاهرة ولكنه يريد أن يفر إلى الخليج، باعتبارها رمزا للممكنات والرغبات الدفينة، والعوالم السحرية. في قصة "البدوي

(١) -السيد حافظ، قهوة سادة، مركز الحضارة العربية، القاهرة، ط الأولى ٢٠١٧. ص ٨٩

والدمرداش" كان الحالم بالخليج رجلا فقيرا، وأميا، وبسيطا، أما رضوان فإنه من النخبة المثقفة، ومع ذلك فهو يشترك مع طبقة الدمرداش في الحلم بالخليج، لما يمثله في مخيال المصريين من ممكنات. إن صورة الخليج راسخة في الثقافة المصرية، والوعي المصري، بل إن الإنسان ينشأ منذ طفولته الأولى على الرغبة في الالتحاق بأرض الخلاص، غير أن دواعي الفاعلين تختلف من شخص إلى آخر. ففتحي رضوان، وانطلاقا من وضعه الاجتماعي وانتمائه الطبقي وتحيزاته الإيديولوجية، يصبو إلى الديمقراطية التي تعيشها بعض دول الخليج، والتي يفتقدها في بلده. ف"الديمقراطية هناك تمارس بشكل رائع"(١). إنه يشير إلى دولة الكويت التي صنعتْ لنفسها صورة مشرقة في العالم العربي كله. بينما الدافع الأساسي لدى الدمرداش هو تحسين وضعه المادي، والخروج من دائرة الفقر.

من أكثر شخصيات "قهوة سادة" هوسا بالخليج، شخصية سهر. إنها فتاة في مقتبل العمر وعلى قدر كبير من الجمال والأنوثة المتفجرة في سن مبكر. في البلدان العربية يجري إعداد البنت لتكون زوجة منذ نعومة أظفارها. فهي مرصودة للإنجاب والتربية، وليس من شأنها أن تساهم في صناعة قيم الجماعة التي تنتمي إليها، ولكنها مطالبة بحفظ القيم التي يصنعها الرجل، فهي تتمثلها جيدا وتحافظ عليها وتعيد إنتاجها من خلال الأسرة التي ستنشئها بوصفها زوجه مثالية. لما شبت ونضجتْ أنوثتها وجدتْ نفسها منساقة إلى التفكير في الزواج خارج المكان، وبعيدا عن الجبل، حيث الفضاء المفتوح على كل الممكنات، وحيث الإفلات من أسْر اللحظة وبيت الطفولة الرتيب. لما تقدم المختار إلى خطبة سهر، وهو من أثرياء الجبل، صاح في

---

(١) -المصدر نفسه، ص ٢٦٤.

وجهه والدها "ابنتي ستتزوج من رجل يسافر بها إلى بلاد الذهب....سترحل من الجبل...ابنتي عشقها القمر..اسألوا العرافة شهرزاد"(١). في هذا الموقف، نرى أن الأب هو الذي يريد أن يزوج ابنته بعيدا عن وطنها، في بلاد الذهب. إنها أحلام الفقراء. لقد نشأت سهر في كنف أسرة فقيرة، ووهبها الله من الجمال ما يؤهلها لأن تغري رجال الخليج. فالذهب مقابل الجسد. تلك هي المعادلة التي سكنت وعي سهر منذ صغرها. إنها تستشرف مقاما أعلى من الجبل الذي تسكنه، إنها تتوق إلى القمر. والاستعارة البليغة في هذه السردية هي تطابق لون الذهب مع لون القمر، وهما كناية عن جمال سهر. وعادة ما تشبه المرأة الجميلة بالقمر لصفاء وجهها وإشراقه، وللون شعرها الذهبي. فالصورة المشرقة التي يشكلها المبدع في هذا السياق لها ثلاثة أضلع. الذهب تحت الأرض وسهر فوق الأرض والقمر الذي يعلوهما ويدعوهما للارتقاء أعلى من الجبل.

تنساق سهر وراء رغبة والديها، فليس من شأن البنت أن يكون لها قرار مستقل وليس لها وجود منفصل عن وجود الرجال المسؤولين عنها. يجري تمثيل نساء العالم الثالث، والعربيات على الخصوص، في الخطاب بشكل يطمس ذاتيتهن(٢). ولقد رأينا أن رغبات سهر وأحلامها ليست من صنع مخيلتها. لقد كانت صنيعة شهرزاد التي كانت ترعاها بالحكي والسمر من أجل تمرير القيم المتوارثة عن الأسلاف. فكانت سهر تطالب شهرزاد بأن تسرد عليها ما لديها من مرويات وحكايا التاريخ الغابر. إنها الطريقة المثلى لتشكيل الشخصية وبنائها بشكل يمنع تصدعها. ويعزز

---

(١) السيد حافظ، قهوة سادة، ص ١١٤.

(٢) -أوما ناريان وساندرا هاردينج، نقد مركزية المركز، ج الأول، ترجمة يمنى طريف الخولي، عالم المعرفة –الكويت ٢٠١٢. ص ٤٢.

ذلك رعاية الوالد وإملاءاته التي لا تناقش.

إن رفض سهر الزواج من كاظم، رغم تعاطفها معه، وإحساسها بوجوده، يعود إلى الرغبة في الانفلات من أرضها وفضائها الحسير. قالت في حديثها مع شهرزاد "لو تزوجني كنت سأصبح أسيرة الجبل والفلاحين والزرع...إن روحي ترفرف...تهفهف، تحوم حول سواحل العالم"(١). غير أن المؤكد أن دافع التعلق بالأجنبي ليس المال فقط، بدليل أن سهر تقدم لطلبها أثرياء الجبل وقدموا لها كل المغريات ولكنها لم تستجب. إن "النزوع إلى التيه لا تحدده العوامل الاقتصادية أو الآلية الوظيفية، فحسب، بل إن الباعث عليه أساسا هو الرغبة الجامحة في الانطلاق. يتعلق الأمر باندفاعة هجراوية تحث أصحابها على تغيير المكان والعوائد والشركاء، أملا في معايشة الأوجه المتعددة للشخصية البشرية على الأرض"(٢). إن زواج سهر من كاظم، الذي ينتمي إلى الطبقة المتوسطة والذي لا يؤهله راتبه البسيط أن يتجاوز العيش على الكفاف، يعني أن سهر ستظل حبيسة الجبل وستكرر حيوات نظيراتها من بنات الريف. فالأسرة التقليدية هي مصنع لإنتاج وإعادة إنتاج قيم المجتمع الموروثة عن الأسلاف، بغض النظر عن انسجامها مع روح العصر من عدمه. قد يكون الذهب الذي تصبو إليه سهر وكل بؤساء الشرق الذين يحلمون بمنصب عمل في الخليج، مَعْبَرا للحداثة والتحديث. فالبسطاء المحرومون من الثقافة، يسعون للارتقاء الطبقي من خلال المال الذي يختزل كل مفردات السعادة في مخيلة البشر، وليس العرب فقط.

---

(١) -المصدر نفسه، ص ٢٨٥.

(٢) -ميشال مافيوزي، في الحل والترحال، ص ٤٦.

بالإضافة إلى ذلك تصبو سهر إلى تغيير معالم حياتها الاجتماعية. فقد ملت مشهد الفلاحين والشباب الذين لا يكفون عن معاكسة البنات، والأثرياء الذين لا يبخلون بأموالهم إذا تعلق الأمر بامرأة جميلة؛ إنهم يقايضون المال بالجسد والشهوة العابرة، حتى وإن كانوا متزوجين. إنها الثقافة التي تحكم رجال الشرق، وهي الصورة التي تتردد كثيرا في أدبيات المستشرقين. "إن الحريم بما يمثله من أنموذج أدبي سائد في الأدبيات الاستشراقية احتل موقعا بؤريا في إسباغ الصفات الأيروسية على الشرق"[١]. يوصف الشرقيون بالشبقية والعطش الجنسي المنفلت والبهيمي. وهي الصفات التي تنطبق على شخصية المخطار. تجسد الحياة الاجتماعية في الجبل نظام المجتمع الذكوري بكل أنساقه الظاهرة والمضمرة؛ فسلطة الذكر مهيمنة بشكل جلي على العلاقات الاجتماعية، وتستند على القوة الفيزيائية والأيروسية التي يتميز بها الرجل الشرقي. بينما تمثل المرأة موضوع الرغبة وأداة إشباعها، وتحققها واستمراريتها. وإن أيما خرق لهذا النظام لا بد وأن يتعرض للقمع. بسبب ذلك ثار المخطار وابنه راغب لما علما أن وردة تراود كاظم، وكادوا يقتلونه لولا تدخل والده من أجل تصحيح الوضع ورده إلى مساره الطبيعي، بأن يتقدم والد كاظم لطلب وردة وفق معايير المجتمع الذكوري وتشريعاته. فالرجل هو الذي يطلب المرأة، ووفق قيم المجتمع، ووالد البنت هو الذي يوافق أو يرفض. أما أن تراود البنت الرجل، فهذا يعتَبَر خرقا لقيم المجتمع الذكوري.

---

(١) -على بهداد، الرحالة المتأخرون، ترجمة مصطفى أبو الهيجاء، مراجعة أحمد خريس، هيأة أبو ظبي للسياحة والثقافة، ط الأولى ٢٠١٣. ص ٢٢٠-٢٢١.

تحيلنا شخصية "شهرزاد" التي تخللت البنية السردية كلها، وانخرطتْ في نسيجها، إلى شهوة الحكي في المخيلة العربية، كما تحيلنا إلى الرغبة الفلوت في مفاوضة العجيب والغريب، من أجل تأجيل لحظة الموت من خلال السرد والحكي. في حكايات "ألف ليلة وليلة" كشفت شهرزاد عن خزان عميق للمرويات الشعبية والتاريخية، ولكل ما هو غير مألوف وأثير، من أجل إنعاش المخيلة والانتقال بها إلى عالم الفانتازيا، وهو عالم خارج إطار الزمان والمكان، وعلى تخوم اللامعقول. إن عالم شهرزاد المتخيل يروم التخلص من إكراهات الواقع النثري الفج، وهو منغمس في عمق النفس الباطنة التي يحكمها اللاوعي المغيب والمسيج بالرغبات المكبوتة والعواطف المشحونة والكتومة.

وإذا كانت شهرزاد في "ألف ليلة وليلة" تقايض الحكي بالحياة، وتهب متعة السرد لتحظى بمتعة الحياة، فإنها في "قهوة سادة" تهب الحكي من أجل إنتاج المعرفة. إنها تحكي لكي تعلم وتربي، وتنتج أنماطا ثقافية قابلة للحياة، وهي تحكي من أجل إشباع مخيلة جنسية مكبوتة بالمحرمات. إنها تعالج حرمانا جنسيا أبديا. وقد تحولت هذه العجوز رغم أنها لم تتزوج إلى مرجعية جنسية لدى نساء الجبل. تقول في خطابها التعليمي لسهر "إن الرجل يكره الفم العفن، يجب أن تأكلي حلوى، شيكولاتة، مهلبية أو لقمة قشطة بالعسل قبل القبلات، لأن الأنثى التي يعشقها الرجل يجب أن تكون عطرة الشفتين، وأنت القمر يجب أن تكوني ذهبية الشفتين. (........) إن النهدين تفاحتان طفلان يسبحان على بحر شفاه، فتعلمي السباحة فوق شفاه الرجال"[1]. تؤدي شهرزاد وظيفتها الاجتماعية التي

---

(١) -السيد حافظ، قهوة سادة، ص ٢٦.

تتمثل في إعادة إنتاج الثقافة الذكورية، التي تمثل جسد المرأة باعتباره موضوع رغبة، وأداة إشباع أيروسي نهم، لا يرتوي، ولا يروم الحدود. إنها الثقافة التي تنفلت من قيودها انطلاقا من بيوت الحريم في الشرق العربي. في الغرب تعتبر هذه الثقافة الجنسية متاحة عبر قنوات اجتماعية ذات بعد تجاري. فقد تم تسليعها وعولمتها، بعد أن قتل الفكر الغربي فكرة الإله في ثقافته.

ولكن في الجبل، حيث تعيش سهر، ومن خلالها المرأة الشرقية لا تزال التابوهات منتصبة، تترصد زلات اللسان، لتقوم بدور القمع والمنع، والمراقبة والمعاقبة. فيلجأ المجتمع لخلق ممرات ضيقة تمر عبرها تمثيلات المرأة وجماليات الجسد، وسحر عالم الجنس السري. ترى شهرزاد أن الزوجة لا تبحث عن الإشباع الجنسي بقدر ما تبحث عن علاقة يجيزها المجتمع، وتحظى بالديمومة. إن "العلاقة مع الآخر ليستْ أداة لملأ البطون والمتعة الجنسية، إنما الهدف الذي نسعى خلفه لكي نضمن وجودنا"[١]؛ يمكن للذة والمتعة التي توفرها المرأة لزوجها من خلال الاهتمام بجسدها أن تنشئ علاقة معه تحظى بالرضا والديمومة.

تحرص شهرزاد على تعليم سهر المناطق الأكثر جذبا في جسدها، وضرورة العناية بها، من أجل افتكاك الاعتراف من الرجل ونيل القبول في مجتمعه الذي ستنتقل إليه. لا تستهدف شهرزاد تهييج سهر، من أجل إثارة شبقيتها، وإنما تهدف إلى تعليمها الثقافة التي لا يتيحها المجتمع، ولا مؤسساته الثقافية. إنها الثقافة التي تنال حصرا في بيت الحريم المغلق. خاطبتها مؤكدة أنها مرصودة لغير بلدها. "اسمعي يا بنت سالم،

---

(١) -تزفيتان تودوروف، العيش المشترك، ص ٩١.

أنت لن يتزوجك ولا أي واحد من الفلاحين، سيأتي من يأخذك من الخارج، صاحب علم وفهم ويسافر بك إلى بلاد الذهب"[1]. لأجل ذلك تحرص شهرزاد على تعليمها فنون الفعل الجنسي، باعتباره من وسائل استجداء الاعتراف من الآخر، والقبول والحظوة الاجتماعية. إن سهر تتهيأ للصعود الطبقي، وهي لذلك تحشد وعيها بثقافة بورجوازية تناسب وضعها المادي. إن زوجها يملك المال الكثير، والمال يصنع "الفهم والعلم". إنها العلاقة التبسيطية بين أنماط الوجود المادي والوعي الإنساني. من منظور النظرية المادية للمعرفة يحدد الوضع المادي للبشر وعيهم، ومن منظور الرؤية المثالية للمعرفة، فإن الوعي هو الذي يحدد نمط الوجود المادي. والذي نلمسه أو نستوحيه من خطاب شهرزاد، هو أن المال أو الذهب بتعبيرها هي، هو الذي يصنع القيم ويحقق الوجود للذات والجماعة، وهو الذي يصنع الحضارات، ويشكل المجتمعات. لقد أصبحت للمال سلطة تحديد الطبقات ووضع علاماتها المائزة وحدودها الفاصلة، بحيث ما أن يتجاوز الفرد عتبة طبقته حتى يشعر بآخريته ويتحول إلى كائن منبوذ يتعين طرده إلى كونه الطبيعي.

يبدو أن كل شيء يتعرض للتسليع والتشيء في المجتمعات التي يحكمها الدولار الأمريكي، ونخص بالتعيين دول الخليج العربي. وبسبب ذلك، فإن العمالة الضعيفة هنالك، سرعان ما تشعر بالإحباط والفشل الاجتماعي، وتضطرها خيبتها إلى العودة إلى البلد الأصل، ومكابدة مرارة الفقر والعزل والحرمان، بدل الشعور بالدونية الذي تكابده فئة الخدم والأجراء البسطاء.

(١) -السيد حافظ، قهوة سادة، ص ٣٤١.

لن نغادر أسرة سهر، لنعاين نفس الهوس بالهجرة، ولكن ليس إلى الخليج، ولكن إلى أمريكا صانعة الحداثة. "سامي أخو سهر يجلس على المقهى التي تطل على الجبل، يشرب الشاي والشيشة ...يحلم بأن يكون في أمريكا، ويرتدي قبعته، ويركب سيارة أمريكية. كان يحلم بالكثير، وأن يتحدث باللغة الانجليزية بطلاقة"[1]. يبدو أن التفكر في العالم وفي الذات، وفي الكون لا يكون إلا بصحبة قهوة سادة أو كأس شاي وسيجارة. إنها أشياء الإنسان التي تدفعه إلى تقليب العالم على وجهه وتأمله من كل النواحي، وامتلاكه والسيطرة عليه، ومن هنا رمزية عنوان الرواية. يتحول فنجان القهوة إلى كف يفرَغ فيه العالم ويشَرح وتحل عقده وتسْتَوعب تناقضاته، وتفتح أبوابه، وتعبد الطرق إليه. فيحلم سامي بالالتحاق بأمريكا، قلب الحداثة والرفاهية ومركز الحضارة الغربية وموطن الرجل الأبيض الذي حبته الطبيعة بكل الفضائل، فغدا سيد الكائنات وبؤرة اهتمامها، والمعبر إلى الكرامة والجدارة الإنسانية. بمجرد أن تكون في أمريكا، أو في أوروبا، أو حتى في إحدى دول الخليج التي تتربع على بِرك من النفط، فأنت تركب سيارة فارهة، وترتدي القبعة، وترطن بالإنجليزية أو بالفرنسية، أو بأي لغة أوروبية، وترافق فتاة حسناء، تلك هي المدنية والحياة الكريمة، والفردوس المشتهى والمبتغى، وتلك هي أحلام الشرقيين. فبدل أن يجلبوا التكنولوجيا، فهم يفضلون الانتقال إليها. وبدل أن يصنعوا حداثة عربية، يفضلون أن يغادروا عروبتهم ويلتحقوا بأصحاب الحداثة.

إن الرغبة في الهجرة إلى الدول النفطية، أو إلى أوروبا، أو أمريكا، هو

---

(١) -نفس المصدر، ص ١٧٩.

هاجس الشباب العربي اليوم. والأسباب في ذلك لا يمكن اختزالها في الضرورة المادية. لقد غدا ارتباط الشباب العربي بقيم الأسلاف والمرجعية الإسلامية ضعيفا. إن مشكلة الهوية لدى الشباب العربي ليستْ من الأولويات التي تحدد موقفه من العالم. بل إن الرغبة في الإثراء وفي الحريات الفردية والرفاهية المادية أضحت من أولويات الشاب العربي الذي يفضل انتماء دينيا دون أعباء ميتافيزيقية. تميل الشعوب العربية اليوم إلى الإسلام الثقافي، وتقلل من شأن الطقوس التعبدية، والتبعات الأخلاقية.

الصورالرهابية:

نحاول في هذا المبحث دراسة التمثيلات السلبية لبعض دول الخليج، من قبل العمالة الأجنبية التي اكتشفتْ أن الصورة المشرقة لبلاد الذهب والتي دفعتها إلى الابتعاد عن الوطن والأهل إنْ هي إلا سراب خادع. فقد تبين أن الوضع ليس بأفضل من البلد الأم. إن الأحلام التي شيدوها وحملوها في وعيهم سنين طويلة، إلى غاية أن تحقق حلم الهجرة، تبخرتْ بشكل فجائي وصادم، ونتج عن ذلك شعور بالإحباط وتبخيس للذات العربية بالغ الخطورة، ومدمر للوعي بشكل درامي.

سندرس في هذا السياق تمثيلات الكويت في رواية "مسافرون بلا هوية"، حيث يمارس إبراهيم عمار مهنة الصحافة في بلده مصر، بمعية صديقه فوزي إسماعيل. ومن خلال حوار دار بينهما، يكشف السارد عن حالة مكارثية يكابدها المثقفون المصريون، وخصوصا هؤلاء الذين يعتمدون في رزقهم على الكتابة وما تعود به من أرباح. فالوضع المادي للكتاب والمثقفين غير مريح بالمرة، في مجتمع آخر انشغالاته القراءة. تشير هذه الوضعية إلى نسق ثقافي مندس في المجتمعات العربية كلها، وهو

غياب القراءة، والقراء. إن الشعوب العربية لا تقرأ الصحفَ ولا تقرأ تاريخها، ولا تقرأ الأدب والفن، ولا تشاهد المسرح، في عالم تتم السيطرة عليه بالمعرفة والعلوم والفكر اليقظ. لا يزال الشعب العربي يرهن وجوده في المال، ويتخذ منه مطية للصعود الطبقي، والهيمنة على من لا يملكون المال. وينجر عن هذا الوضع تراجع الإقبال على الكتابة من طرف المبدعين والمفكرين؛ ولنا أن نتخيل الوجود دون كتابة؛ إنه ينتج مجتمعات دون ذاكرة ودون ذائقة جمالية. العقل العربي في حالة عطالة، ذلك هو سبب تخلف العرب. إن المال الكثير الذي يملأون به بنوك الغرب قد صنع حداثة استهلاكية غير قادرة على إنتاج تحولات حضارية عميقة. بسبب ذلك يعاني الكتاب العرب من الخصاصة المادية التي تسبب لهم حالة إحباط، وتجعلهم يعزفون عن الكتابة.

بسبب ذلك كانت ولاءات الكتاب وتحيزاتهم السياسية مشبوهة ولا تنسجم مع قيم الحرية والنزاهة التي يقتضيها الخطاب الصحفي. إن الضائقة المالية التي يكابدها المثقف تدفعه إلى البحث عن سبل العيش والتصالح مع من يملك القدرة على العطاء، والتنازل عن كثير من القيم التي كان يدعو إليها ويجهد في نشرها وتنوير المجتمع من خلالها. أضحتْ الكتابة الصحفية في المجتمعات المصرية سيئة السمعة، ولا تسترجع ثمن الحبر الذي استهلكته. فالمواطن العربي لا يقرأ، والكاتب لا يجد لمن يكتب. وإذا لم يكتب فإنه يفقد وجوده، أو يفقد مبررات وجوده. لقد اضطر هذا الوضع البائس كثيرا من الصحافيين إلى تغيير ولاءاتهم السياسية ومواقفهم الإيديولوجية من أجل استجداء القدرة على البقاء والعيش. أما تحقيق الوجود بالمعنى الحقيقي فلم يعد انشغالا جادا. "كان فوزي إسماعيل يلملم جراح قلبه ويخبئ صدقه في اختبار الصراع بين التنازل والمقاومة في نفسه، وفي نفس صديقه، ولذلك

كان عذابه ممتدا كبحر من الدم الذي يريد أن يصارع الإغراء والانتهازية التي سيطرتْ في كل ركن من أركان المثقفين. قال إبراهيم عمار: مثقفون فاسدون، أتسمع؟"[1]. إن المثقين كثيرا ما يخطئون خصمهم؛ فبدل أن يقاوموا الشر بكل تجسيداته وفي كل تجلياته، راحوا يستهدفون بعضهم من أجل كسب عطف النظام، الذي يقايض مبادئهم بالمال. بسبب ذلك يصف الصحفي إبراهيم المثقفين بالفساد.

إذا كنت سياسيا وتصف السياسيين بالفشل فذلك يعني أنك تستثني نفسك، وإذا كنت صحافيا وتصف الصحافيين بالفساد فذلك يعني أنك تستثني نفسك أيضا. فالأنا دوما منزه عن النقصان، ومبرأ من العيوب. إن الإنسان يدين آخريه من أجل الاحتفاء بالذات والارتقاء بها فوق الظنون. من أجل ذلك فكر إبراهيم عمار في الهجرة إلى الكويت هروبا من نفاق المثقفين الذين باعوا مبادئهم. غير أنه وجد نفسه في محيط عدائي، وخاب أفق توقعه قبل أن ينغمس في الحياة المهنية. فقد وجد نفسه مقيما في حجرة جماعية مع أصناف هجينة من الجنسيات، واللغات. "ازدحمتْ الحجرة بالأنفاس المستهلكة في البناء وفي المعمار وفي الموانئ وفي البلدية. ينام مع عشرة أفراد، كل منهم نسخة من الكاربون للاستهلاك العفوي التلقائي، يفر من وجه الخبز ليواجه السيارات المسرعة وهي تتخطى الشارع بسرعة أو يسجل اسمه في سجلات البلدية"[2]. في المهجر يضطر العمال الأجراء إلى اقتسام غرفة واحدة من أجل توفير الإنفاق حفاظا على قوت أولادهم. ومع هؤلاء وجد إبراهيم عمار نفسه وقد كانوا من جنسيات

---

(١) -السيد حافظ، مسافرون بلا هوية"، ص ٤.

(٢) -المصدر نفسه، ص ٥.

مختلفة، ويتكلمون لغات عديدة، ويحملون ثقافات أبعد ما تكون متوافقة. المجتمع المديني مجتمع هجين تفقد فيه الذات خصوصيتها وحميميتها، وتتشظى الهوية الفردية وتغيب معالمها وبذلك يفقد الإنسان المديني دفء العيش، وسبل التواصل مع الآخرين. وإذا كان مقيما وسط حشد من الناس، فإنه يفقد توازنه النفسي ويفقد القدرة على الانكفاء على الذات، لأن صخب المجتمع ينتزعه من عالمه الداخلي، ويلقي به في جحيم الآخرين، ومن هنا تغدو حياته النفسية مهددة بالانفصام عن الواقع. إبراهيم عمار الصحفي والكاتب المصري يجد نفسه مقيما في غرفة ضيقة مع عشرة أفراد، يتنفس هواءهم المعفن، ويتلقف أصواتهم الصاخبة. بعضهم عمال بناء، وآخرون حمالون في ميناء الكويت، وعمال بلدية. إنهم من فئات اجتماعية مختلفة، والذي يجمع بينهم هو البؤس والفقر والحاجة الماسة للعيش الكريم الذي افتقدوه في بلدهم. إن الذي يعيشه المثقف المصري وسط هذا المجتمع الهجين هو حالة اغتراب وشقاء روحي واختلال عقلي. في المدينة تتضارب المصالح، وتختلف القيم والانتماءات وتتصادم الولاءات، وتتعدد الحقائق لتنتفي تختفي، ويفقد الإنسان نقطة ارتكاز يستند إليها. لقد اقْتُلِع من محيطه الاجتماعي والأسري ووجد نفسه ذاتا معزولة عن موئلها الطبيعي، موصولة بمحيط غريب وناشز، وكريه. في الإقامة الجماعية التي وضِع فيها إبراهيم، مع أشخاص من قوميات مختلفة وثقافات عديدة، تضيع القيم الجامعة التي تلتف حولها الجماعة وتتضامن لتعزز وجودها. يعبر الصحفي عن هذه الحيرة الوجودية في المناجاة التالية: "الجغرافيا التي كنت أدرسها تغيرت ملامحها في رأسي، فقد تصبح آسيا في فخذ إفريقيا، إذ إفريقيا في قفا أوروبا، أو أوروبا في قدم أمريكا، أو في جيب روسيا؛ لكن الجغرافيا التي

كنا نريد أن نراها كانت جغرافيا غير معروفة لديه ولدى الآخرين"[1].
تعبر هذه السردية عن ضياع معالم المكان لدى إبراهيم، فقد تغيرت مواقع الأقدام، وتداخلت الأماكن، وتزاحمت في أذهان الناس، ولم يعد للدال من مدلول واحد. وهي إشارة إلى فقدان اللغة للمعنى، لأن تعدد الدلالات ينفي وجودها. أضحى المهاجر المصري يقف على فراغ، ويفكر في الخواء، وتحولتْ اللغات إلى أصوات صماء غير دالة. إن جماعة المهاجرين الذين يقيمون في غرفة واحدة أريد لها أن تكون تمثيلا لاختلال العالم بفعل العولمة، الاختلاط الرهيب للمجتمعات، ذلك التواشج غير المنتظم، والذي لا يخضع إلا لمصالح أرباب المال الكبار. هؤلاء يستعملون الموظفين والأجراء إلى أدوات إنتاج مادي لا يتوقف، دون مراعاة الجوانب الإنسانية لحياتهم، أو خصوصياتهم؛ بسبب ذلك يحشَرون في غرف ضيقة ومعتمة، فيتكدسون كالأنعام في الاصطبل. "يكرس المنفى شعور من عدم الانتماء. فالمنفى ليس مكانا غريبا فحسب، وإنما هو مكان تتعذر فيه ممارسة الانتماء لأنه طارئ ومخرب، ومفتقِر إلى العمق الحميم، بل إنه يضمِر قوة طاردة في العلاقات القائمة فيه بالنسبة للمنفي، ويخيم عليه برود الأسى وضحالة المشاركة"[2].
تكشف سردية إبراهيم عن وحشية الرأسمالية العالمية التي سيطرت على ثروات العرب، وأذلتْ شعوبها. إن الرأسمالية هي المرحلة العليا لابتذال العالم وإهانة آدمية البشر، وتحويل أفواج العمال إلى أشياء لا تصلح إلا لخدمة السيد، ووكلائه في الداخل وفي الخارج.

---

(١) -السيد حافظ، مسافرون بلا هوية، ص ٦.
(٢) -عبد الله إبراهيم، السرد، الاعتراف والهوية، ص ١٤-١٥.

محمود هو الآخر مهاجر مصري دفعته الحاجة للمال إلى الكويت، بلد الذهب. فوجد نفسه مع إبراهيم، في نفس الورشة؛ ورغم أنه رئيس العمال إلا أن وضعه لا يقل بؤسا عن صاحبه. "الشمس التي رآها محمود في مصر آخر مرة منذ ست سنوات، بعيدا عن الأصدقاء، بعيدا عن الأهل، وعيناه الممتدتان من الخليج إلى المحيط، كي يمد الأسرة بجواز يومي لمدينة السوق والخبز واللحم، ولمنح نفسه إحساسا بأنه العون لهم، وأن عليهم أن يعطوه في رسائلهم زادا يمسح به الوحشة ومهانة اليوم ومهانة الخواطر والفكر، وأشعار تدخل من عبء المعاناة، حيث أسرته في صدره المنحنى تحت سيارة ملقاة في جرار رينو"(١). إن التضحية التي يتكبدها العامل المصري في المهجر تنال الجزء الكبير من آدميته. فما يجنيه من أرباح لا يتسع لزيارة أهله وأصدقائه الذين تقاسموا معه الطفولة. وهذا محمود لم يزر أهله منذ ست سنوات، فما يحصل عليه لا يكاد يغطي نفقات أسرته اليومية. وهو لا يحصل منهم إلا على شهادة اعتراف بالولاية، تشعره بالرجولة وتحقق له شكلا من أشكال الوجود الاجتماعي، وحالة نفسية من الرضى على النفس. إنه يستمد العون على حالة الغربة وشظف العيش والمهانة التي تطاله من مسؤوليه، من الرسائل التي تصله من أهله. إنها بمثابة شهادة وجود اجتماعي عجز عن تحصيلها في مصر.

أما الصحفي إبراهيم، فإنه هاجر تحت ضغط حالة عصاب حادة، نصحه طبيبه بأن يهاجر كإجراء علاجي، رغم إيمانه العميق ببلده، وحبه لأرضه. وقد كانت زوجته تدفع به إلى الهجرة، تحت ضغط أحلام بمستقبل مشرق لزوجها في الكويت. كانت تمثيلات الخليج، موطن الذهب مترسبة في

(١) -السيد حافظ، مسافرون بلا هوية، ص ١٢.

المخيلة الشعبية للمصريين البسطاء، وكانت هذه التمثيلات المشرقة تبعث الحماسة في زوجة إبراهيم وتجعلها تدافع عن خيار الهجرة والتخلي عن أوهام الوطن الذي يتنكر لخيرة رجاله. قالت له: "ستكون صحافيا كبيرا هناك وتتهافت عليك الصحف"[1]. كان الاعتقاد بأن الكويت يشكل تجربة ديمقراطية فريدة في العالم العربي، يدفع المثقفين العرب إلى الانخراط في التجربة ابتغاء تحقيق مجد مهني وامبراطورية ذهب ومال كثير. لقد ارتمى الصحفي إبراهيم في لحظة أمل تبين أنه وهم ولا علاقة له بالواقع. انطلاقا من خيبة أفق انتظاره، يخطر بالبال السؤال حول العلاقة بين الصورة التمثيلية التي تقدمها لنا الثقافة التي نشأنا فيها، وبين الواقع. ما مدى مطابقة الصورة التي نتلقاها عن بلد ما، وحقيقة هذا البلد. ما هي العناصر التي تؤخذ بعين الاعتبار بالنسبة للمقارن الذي يمثل بلدا ما ويقدمه لمواطنيه من أجل تعريفهم به، أو من أجل حثهم على زيارته، أو من أجل تحذيرهم منه. يجب التأكيد أولا أن المقارِن الذي يسجل تجربته عن بلد أجنبي، إنما ينطلق من معايير الحكم الجمالي والأخلاقي التي زودته بها ثقافته الوطنية. إنه من المتعذر أن ينسلخ من نظامه الثقافي لكي يصف واقعا أجنبيا. ومن هنا، فإن تمثيله لهذا البلد لن يكون موضوعيا بالمطلق. إنه يصور واقعا محليا بعيون أجنبية، وسوف يسقط تحيزاته ورؤيته للعالم على التمثيلات التي سيشكلها حول الآخر.

أنشأ الصحفي إبراهيم خطابا سرديا حول إقامته في الكويت، وكانت صورة تمثيلية رهابية بالمعنى المقارني للكلمة؛ وهي صورة أريدَ لها أن تفسد صورة أولية، تبين زيفها وخداعها. فالتمثيلات هي إفساد لتمثيلات سابقة،

---

(١) -المصدر نفسه، ص ١٥.

وتقويض لأفكار مسبقة لا علاقة لها بالواقع الموضوعي. "الصورة هي إذن إعادة تقديم واقع ثقافي يكشف من خلاله الفرد والجماعة الذين شكلوه (أو الذين يتقاسمونه أو ينشرونه) ويترجمون الفضاء الاجتماعي والثقافي والإيديولوجي والخيالي الذي يريدون أن يتموضعوا فيه"(١). لقد أشيع أن الخليج هو بلاد الذهب، غير أن محمود الذي سافر إليه من أجل إعالة أسرته لا يجد ثمن التذكرة إلى القاهرة من أجل أن يزور أهله طيلة ست سنوات، ولا يجد ثمن إقامة فردية في الكويت، من أجل أم يحافظ على حميميته. فالإقامة الجماعية هي انتهاك لخصوصية الأفراد، وتعد على حياتهم الخاصة. إذا لقد بنى المصريون أفق انتظارهم على أوهام. وجد الكاتب الصحفي نفسه خادما عند عائلة كويتية ثرية. عرض عليه أحد الكويتيين أن يعمل خادما لدى عائلة، فقبل لما يئس من تقاضي ثمن مقالاته. "وافق على الفور بدلا من أن يمد يديه، بدلا من أن يتسولَ، بدلا من أن يكون شيئا، دار على صحيفة القبس مرة أخرى، وعلى جريدة الأحياء....يسأل عن ثمن المقالات...لا أحد يجيب لا أحد يرد، لا أحد يسمع أحدا، فهو الصوت والصدى، وهو الشيء ونقيض الشيء، ها أنا أتسول حقي"(٢). في بلده، الناس لا يقرأون، وفي الكويت، المستخدمون لا يدفعون، والمهاجر بين وطن يلفظه وآخر يتنكر له. ألفى نفسه في عزلة وجودية، وقطيعة عن عالم البشر، على تخوم الجنون. "إن الموجود البشري يعيش في تفاعل مستمر مع غيره من الموجودات البشرية، أو إن شئنا التعبير بطريقة أخرى قلنا أن الوجود البشري، هو وجود مع

---

(١) -دانيال هنري باجو، الأدب العام والمقارن، ترجمة غسان السيد، منشورات اتحاد الكتاب العرب- الإسكندرية، ص ٩١.

(٢) -السيد حافظ، مسافرون بلا هوية، ص ٣٩.

آخرين"[1] لأن الوجود البشري هو أصلا وجود جماعي. غير أن صاحبنا يكابد قطيعة مع محيطه. إنه يستجدي أجر عمله ولا أحد يأبه لندائه. إن آخري الذي لا يشعر بألمي ولا يستجيب لنداء الاستغاثة الذي أرسله عبر كل أشكال التواصل الإنساني، لهو آخري الذي ينكر وجودي، ويسعى لإلغائي من مجاله. يألم المهاجر لكونه يعاني الوحدة والعزلة والإنكار وعدم الاعتراف به. إنه يخُتَزَل إلى كائن عديم الهوية، فاقد للوجود بمعناه الإناسي.

لقد قبل شكلا آخر من أشكال استجداء الاعتراف، من أجل الدخول ضمن محيط بشري يرجع إليه آدميته. قَبِلَ أن يعمل خادما لدى أسرة كويتية؛ وقد جرى تمثيل هذا المشهد بشكل ميلودرامي، عنما أمره سيده أن يعِد لهم شايا، علما أنه يدخل بيت السيد لأول مرة. "أخطأ في الوجهة، عاد إلى المطبخ سريعا، وقف...نظر للرفوف، ...أين الشاي؟ أين آسيا؟ أين السكر؟ أين إفريقيا؟ أين الكوب؟ أين عبد الناصر؟ أين البراد؟ أين كتبي التي نشرتها؟ ...أين الخبز؟ إني جائع..أين مصر والنيل؟ أين الوطن المسكين؟ أين أنا يا أولاد الكلب؟"[2].

كان إبراهيم عمار على تخوم الجنون عندما تحول إلى خادم تحت ضغط الجوع، والضياع في بلد الأغيار، حيث أنه يفتقد إلى نقطة ارتكاز تسند ذاته المستلبة. وقد تجلى ذلك في هستيريا لغوية صادرة عن وعي شديد الشقاء، وذات معذبة، قد اختلطتْ لديها مناطق الوعي والإدراك، فلم يعدْ ممكنا التمييز بين مفردات اللغة ودلالاتها، ولم تعد الكلمات منسجمة مع

---

(١) -محمد بهاوي، في فلسفة الغير، إفريقيا الشرق-المغرب، ص ٦٧. ٢٠١٢

(٢) -السيد حافظ، مسافرون بلا هوية، ص ٥١.

أشيائها، فاخترقتْ حدودها وانتهكتْ معانيها. كان يبحث عن أدوات إعداد الشاي فإذا به يستدعي مفردات الجغرافيا والتاريخ والمعرفة، والخبز، ثم ينتبه إلى جسده حيث يوجد في مكان غريب بقدر ما هو مبتذل. أي مجتمع هذا الذي يمتهن كرامة العلماء والمفكرين؟ أي بشر يهينون البشر ويستخدمونهم عبيدا، أنصافَ أحرار؟

إن عبارة "أولاد الكلب" هي صرخة احتجاج على ابتذال العالم والبشر الذين لا يحترمون آدمية الإنسان، وينكرون حقهم في الوجود والعيش الكريم والحياة المشتركة. وقد ترددت كثيرا هذه الشتيمة في كل أعمال السيد حافظ، وخصوصا في المجموعة القصصية "لك النيل والقمر". إنها مفردة مستوحاة من عمق الفئات المسحوقة، للتعبير عن رفض قيم المجتمعات الرأسمالية التي تبتلع الضعفاء ولا تقيم وزنا لقيم العدالة والحرية والكرامة والحق في العمل والعيش الكريم. لم تجد الفئات المقهورة طعم الحياة لا في بلدها ولا في البلدان العربية الغنية بالنفط. هذه الثروات مرصودة لفئات محدودة من المجتمعات الخليجية، وليس للآخرين حظ منها. إن خطابات العروبة التي ملأت الأرض ضجيجا طيلة القرن العشرين، أضحت زيفا، ولغوا لا تصدقه أبسط العقول. إن العلاقات بين المجتمعات العربية موسومة بغيرية لا شفاء منها. فالمصري الذي يعبر حدود بلده، يلفي نفسه أجنبيا إزاء المؤسسات الرسمية والجماعات المشكلة للمجتمع المحلي مهما كانت مواقعها الطبقية. لقد تحول إبراهيم عمار الصحفي والكاتب، في بلده إلى خادم وعبد في الكويت، يحرس بيوت الأثرياء، ويسهر على راحتهم، ويعِد حاجياتهم. يخاطب إبراهيم زوجته عن بعد، ويحاول أن يقتنع نفسه أن للعالم منطقا سليما، وقيما مألوفة. إن منطق الأشياء أن الذين يملكون المال فوق الذين لا يملكونه؛

فالمال هو مصدر القوة ومنبع القيم، ومصدر الأخلاق. وأيما شريعة اجتماعية تتجاهل سلطة المال تفشل في الحفاظ على وجودها.

يناجي إبراهيم زوجته قائلا: "منى! لست أول خادم في التاريخ... ولست أول عبد في تاريخ الإنسانية؛ أنا في الكويت يا منى، له معنى واحد: أن يظل النور مكانا للجحور... أن تخرجي بملبسك إلى النهر. وقفتْ السيارة أمام فيلا ضخمة"[1]. في الحقيقة يجهد إبراهيم في إقناع نفسه، بدل أن يقنع زوجته، بأن وضعه كخادم أو عبد، هو أمر مألوف، ولا يثير أي دهشة أو إنكار. إن معايير التقسيم الطبقي للمجتمع الكويتي الهجين تعتبر أن اتخاذ الخدم، وتحويل الأجانب إلى أفواج من العبيد هو أمر لا تنكره الأخلاق وأعراف المجتمع وتقره قوانين الإنسانية في كل المجتمعات. فالكويتي يملك المال، وهذا يخوله أن يشتري البشر عديمي القيمة، من الأفارقة والآسيويين من أجل استخدامهم في بيوتهم مقابل الأكل والإقامة، ومبلغ زهيد من المال، لا يكفي لشراء تذكرة العودة إلى الوطن. لقد صنعت أموال النفط في الخليج العربي مركزية خليجية، ومن مقتضياتها، أن يعتبر الخليجيون أنفسهم أرقى من بقية الدول العربية، وأن أموالهم تخولهم التعالي على بقية العرب والمسلمين. فإذا كان الغرب قد صنع مركزيته على أسس عرقية وإيديولوجية، فإن دول الخليج صنعتْ مركزيتها على أسس مادية. ويعلم الخليجيون ألا فضل لهم في هذه الثروات. فهي عطاء من الله تعالى، كما لا فضل لهم في استخراجها من باطن الأرض. كما يعلمون أن بقية العرب لا ذنب لهم إذا وجدوا أنفسهم في دول فقيرة. فأنظمتهم تمنع كل محاولة جادة للنهضة والتنمية. إنهم يفرون من القهر

---

(١) -السيد حافظ، مسافرون بلا هوية، ص ٤٠.

السياسي والغلبة المادية، وهم بسبب ذلك يستحقون العطف الديمقراطي. توجد رغبة لدى الأنظمة الرسمية للعرب لإبقاء الحال على حاله، وتأبيد فقر الفقراء وغنى الأغنياء. إن الحدود بين الطبقات تستعصي على التغيير، ولا يحق العبور إلى الطبقة الأعلى إلا بقوة المال. أما العلم، فكل ما يقدمه هو تأجيل التغيير، وابتداع أدوات المقاومة من أجل إلهاء الناس وإشغالهم عن قضاياهم الحقيقية. إن من شأن العلم أن يزين فقر الفقراء، ويستبقيهم على حالهم. ذلك هو العلم الذي تشجع عليه المؤسسات الرسمية. أما العلم الذي يحدث التغييرات الديمقراطية والإنسانية، والتحولات الحضارية الفاعلة، فهو إرهاب وفتنة، وتقسيم لوحدة الوطن بالتآمر مع قوى الشر الخارجية. هذه هي الخطابات الرسمية التي تقاوم سنن الكون. "أعرف أن التاريخ ساذج، وأن بريخت لو ولِد في الوطن العربي لصار حمارا، وأن كل المنبوذين المفكرين في فخذي الوطن العربي على قفاهم الخصيان المهزومين بالانسياق. عليك أن تكون حمارا في وطنك حتى تصير وزيرا أو كبيرا حتى يرضى عنك الجميع"[١]. كان إبراهيم يحاور سيدة المنزل حول أشياء البيت والأشغال التي تقع على عاتقه، بينما عقله الباطن يتأمل حالته المأساوية في مجتمع يهين علماءه وصفوته.

بريخت في وطنه مبدعا عالميا، وفي بلاد العرب حمار، على ما في اللفظة من دلالات سلبية وسخرية مريرة. إن شروط الصعود الطبقي في الأنظمة العربية، وشروط الإثراء هي أن تكون "حمارا"، أي أن تكون بلا عقل وبلا ضمير، حتى يرضى عنك القريب والغريب. إن غياب قيم العدالة

---

(١) -السيد حافظ، مسافرون بلا هوية، ص ٤٢.

الاجتماعية والحرية والمساواة بين المواطنين هي الحقيقة الكبرى التي تشوه صورة العرب لدى أنفسهم ولدى أغيارهم. وإن الأنماط السياسية والاجتماعية التي غذتْ كتابات المستشرقين طيلة أزيد من ثلاثة قرون تبدو وكأنها حقائق ثابتة، وجوهرانية، وغير قابلة للتجاوز. "كل القرون العظيمة التي مرتْ على الشرقيين-ولقد كانت عظيمة جدا-انقضتْ في ظل الطغيان، ظل الحكم المطلق؛ وكل إسهاماتهم العظيمة في الحضارة الإنسانية-ولقد كانت عظيمة-أنجزت في ظل هذا النمط من الحكم"(١). لا يزال العرب يدانون بمثل ما أدينوا به قبل الحداثة. إن رياح التنوير التي مرت على الشعوب العربية لم تنفذ إلى عمق وعيهم، ولم تغير فيهم إلا السطح.

هل توقف العقل العربي عن الإبداع، وهل شلتْ إرادة الشعوب عن تجاوز عاهاتها المستديمة بالمعرفة التي عمتْ كوكبنا؟ الظاهر أننا تحت الوصاية والمراقبة، وأن استقلالنا منقوص، وأن تطورنا مرهون بثورة جذرية على طريقة التعامل مع مشكلاتنا الحضارية.

لم يعمل إبراهيم عند العائلة الكويتية خادما إلا يومين، طرِد على إثرها. فقد انتبه سيده إلى ثقافته وذكائه، وخاف أن يتحرش بزوجته، أو تتحرش به هي، فصرفه باثني عشر دينارا. هام بعدها على غير هدي يتجرع عزلته وهوانه على الناس في بلد حسبه دار الخلد. "جلس على الشاطئ....الشاطئ يتعرج في صمت، وأنا غريب عن نفسي، غريب عن الشاطئ...لا الرمال تعرفني، ولا الوحدة تنظر لي. لمن أصرخ لمن

---

(١) -سعيد إدوارد، الاستشراق، ترجمة كمال أبو ديب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط السابعة ٢٠٠٥، ص ٦٤.

أتحدث... لمن أحكي... ولمن أغني ولمن أبكي"(١). اللافت في هذه السلسلة من الأسئلة أنها لا تنتهي بنقاط استفهام، ذلك أن المتسائل يخاطب نفسه، وهو لا يتساءل لكي يستفسر عن مجهول، ولكن ليعبر عن حيرة وقلق وجودي لا شفاء منه. ولما عجز عن التعبير عن حالته النفسية لجأ إلى اقتصاد اللغة، فحذف علامات الاستفهام وترك فراغات كثيرة بين الكلمات، وهي طريقة للتكثيف والاختزال، والهدف من هذه التقنية هي تجاوز حالة الاختناق التي يكابدها. ثم إنه انتقى سلة من المفردات تصب في حقل دلالي واحد، وهو حقل الفناء والموت والعدم: صمت؛ غريب (مكررة)؛ الوحدة؛ أصرخ؛ أبكي؛ لمن (مكررة)؛ لا النافية للوحدة (مكررة). أما الأفعال التي تصب في حقل الحياة والانفراج النفسي، فقد وردا في صيغة السؤال الدال على نفي الفعل، بدل حدوثه: لمن أحكي؟ لمن أغني؟ وبما أن فعلي الحكي والغناء لا يكونان إلا بين مرسل ومتلق، ونظرا لغياب الطرف الثاني فإن الفعل لن يحصل. إن الأنا لا يحقق وجوده إلا من خلال الآخر واجب الحضور، وإن غيابه في سياقنا هذا يقتضي غياب الأنا. و"كما أن الذات لا قيمة لها إلا إذا اعترف بها الآخرون، على هذا النحو فإن اكتشاف أي حقيقة، كيفما كانت حول ذاتي يتطلب بالضرورة وساطة الآخر. فهو شرط لا غنى عنه بالنسبة لوجودي وكذلك بالنسبة للمعرفة التي لدي عن ذاتي"(٢). لم يحظ إبراهيم باعتراف الآخر في وطنه، من خلال الإعراض عن كتاباته الصحفية؛ فكثيرا ما كان يردد: لمن أكتب؟ العرب لا يقرأون. ولم يحظ باعتراف الآخر لما حل بالكويت

---

(١) -السيد حافظ، مسافرون بلا هوية، ص ٤٨.
(٢) .محمد بهاوي، في فلسفة الغير، ض ٥٩.

طلبا للوظيفة. فقد منعه مسئولو الصحف حقه المترتب عن المقالات التي كتبها. ولم يعترف به ذلك الذي شغله خادما في بيته، إذْ سرعان ما صرفه خوفا منه. إن العمل أو الوظيفة هي عقد بين طرفين، وطالما أن العقد مستمر فإن اعتراف كل من الطرفين بوجود الآخر قائم. وهذا ليس شأن الصحفي المهاجر.

اتجه إبراهيم بعد ذلك للميناء يبحث عن شغل، بصفة حمال، واختلط مع عمال الميناء من كل الجنسيات، وقد عمقت هذه التجربة من عزلته الوجودية. كتب رسالة وألقى بها في مياه الخليج كي تحملها إلى مياه النيل، يشكو فيها بثه. "لقد رسبت في امتحان الصبر، لا أملك الذكاء الاجتماعي، وإني لا أعرف أحدا هنا.... أنا جائع ووحيد"[١]. ولن يتمكن هذا الصحفي من الصمود، إذْ سرعان ما سيرتمي في حضن السفارة المصرية يلتمس من موظفيها ترحيله إلى بلده. لقد كانت الصور التي حشا بها ذاكرته عن دول النفط خاطئة. "يقولون أنها أرض مباركة، لم يخرج منها غريب مكسور الخاطر؛ هكذا يقول الصعايدة عن الكويت"[٢].

كيف شكل الصعايدة صورتهم عن الكويتْ؟ ما العلاقة بيت التمثيلات المتخيلة وواقع الكويت؟ تلك هي المفارقة. إن العلاقة بين التمثيل والحقيقة اعتباطية في غالب الأحيان. لقد صور المهاجرون الأوائل الكويت وفق اعتبارين اثنين: الأول هو منظورهم الخاص، وتجربتهم الذاتية التي قد تكون صادفتْ بعض النجاح أو كله في ظروف معرضة للتغير. الاعتبار الثاني هو أنهم مثلوا الكويت كما يريدونها هم، وفق

(١) -مسافرون بلا هوية، ص ٦٠.
(٢) -نفس المصدر، ص ٦٢.

استيهاماتهم ورغباتهم. فإذا أرادوها متنفسا عن عذاباتهم ومعاناتهم في البلد الأم صوروها على هيئة مشرقة. وإذا صادفت تجربتهم نجاحا ماديا وخروجا من الضائقة الاقتصادية، فإنهم يصورونها على أنها بلد الذهب، والسيارات الفاخرة والبنايات الشاهقة التي تطاول النجوم والكواكب. قال أحد الصعايدة أن الكويت "معسكر عمل لا تعرف العزر. سيارات فارهة، فيلات ضخمة، أغنى دولة في العالم"(١). ومع ذلك فإن تمثيل السيد حافظ لهذا البلد من خلال شخصياته هو تمثيل بالغ السلبية. هل صنع السيد شخصياته من محض الخيال، وشكلهم من أجل إفساد تمثيلات سابقة، يرى أنها مزيفة ومحملة بإيديولوجيا المؤسسة الرسمية؟ هل صنع تمثيلاته انطلاقا من تجارب لبشر حقيقيين، هاجروا إلى الكويت لممارسة حقهم في الحياة، فقوبلوا بالوجه القبيح لنظام عربي قدم ولاءه للامبريالية العالمية ولم يعد يولي اعتبارا لشعارات القومية العربية ولا إلى الرابطة الدينية التي تقتضي تفضيل العرب والمسلمين في مجال الشغل وكرم الضيافة والتسامح والاعتراف بالآخر القريب؟ كل ذلك وارد لتفسير المفارقات الشنيعة بين المتخيل الشعبي عن بلد أجنبي، وحقيقة ذلك البلد. إنها قضية بالغة الأهمية ومؤثرة على العلاقات بين الشعوب العربية فيما بينها. "يلعب الأجنبي والغريب في نظر جورج زيميل دورا هاما في التفاعلات الاجتماعية لا يرقى إليها الشك. فهما بمثابة وسائط مع العالم الخارجي ومع الأشكال المتعددة للغيرية"(٢). إني أأسس موقفي من جواري العربي انطلاقا من تمثيلات الرحالة في مقابل الإعراض عن

---

(١) -المصدر نفسه، ص ٦٠.
(٢) -ميشال مافيوزي، في الحل والترحال، ص ٤٠.

تمثيلات المؤسسات الرسمية التي تنطلق في تأسيسها للموقف من الآخر من موقعها السياسي والإيديولوجي. يخطر بالبال في هذا السياق صورة الشعب المغربي في المخيال الشعبي للجزائريين. إنها صورة مشرقة متأثرة بقرابة ثقافية واجتماعية منقطعة النظير في العلاقات بين الشعوب العربية. بينما يمثل النظام الرسمي ذلك البلد تمثيلا مسيئا ومثيرا لعدائية غير مبررة، وذلك انطلاقا من خلافات فوقية لا علاقة لها بالمعاملات الإنسانية.

نعود إلى تمثيلات دولة الكويت، ولكن من منظور فئة اجتماعية مختلفة عن تلك التي يمثلها إبراهيم عمار. كيف ينظر فتحي رضوان إلى الكويت؟ ما هي المعطيات التي تجعله يفكر في الكويت بصفتها حلا لمشكلاته في بلده الأم؟ كان فتحي رضوان يقود مقاومة سياسية ضد نظام الحكم، انطلاقا من موقعه الطلابي. وكثيرا ما يتعرض لمضايقات المخابرات العامة. ومن هنا، فإنه عندما يفكر في الكويت، لا ينظر إليها على أنها مصدر إثراء وجلب للذهب، وإنما باعتبارها تمثل تجربة ديمقراطية مبهرة في العالم العربي. فرغم أنها دولة صغيرة في مساحتها وأن شعبها هو الآخر شعب قليل التعداد، إلا أن تجربتها في مجال الحريات الفردية والممارسات السياسية لا نظير لها في العالم العربي. يرى فتحي رضوان أن "الديمقراطية هناك تمارس بشكل رائع"[١]. هل استند فتحي رضوان إلى متخيل شعبي، أو إلى تجارب كتبية أثارت تمثيل هذا البلد في حياته السياسية، أم أنه استند إلى معاينات ذاتية مغيبة في سرديته؟ نعتقد أن هذا الموقف يميل إلى أن يكون عقلانيا أكثر من التمثيلات التي تستند إلى

---

(١) -قهوة سادة، ص ٢٦٤.

المخيال الرمزي وتسيء بذلك إلى الواقع الموضوعي للبلد الممثل، وتضلل كثيرا من الفاعلين. إن صورة الحياة السياسية في أي بلد تظهر للعلن في وسائل الإعلام بمختلف أنواعها، وهي متاحة للجميع ولا يمكن مداراتها، أو التستر عليها. كما أنها تتجلى على حقيقتها في وسائل الإعلام المكتوبة. ويمكن مقارنتها بالمواقف السياسية العلنية والعلاقات الدولية. أما التمثيلات الانثروبولوجية فكثيرا ما تحاط بالخيال والحساسيات والبنى النفسية للذات، كما أن تمثيلها ينطلق من مواقف إيديولوجية قد تقترب من الواقع وقد تجانبه.

تتقاسم دولة الإمارات مميزات جغرافية كثيرة مع دولة الكويت، وهي وإن كانت لا تقل عنها جاذبية إلا أنها موسومة بغيرية لا يخطئها الإدراك. "فهي ارض رحبة، ليستْ بها حالة من الفطنة السياسية الشرسة التي في الكويت، وهي أكثر طيبة من الكويت، وأقل شراسة، ولكن مرتع للنصابين والأدعياء، خاصة الفلسطينيين واللبنانيين والسوريين والمصريين"(١). يركز فتحي رضوان في حديثه عن الإمارات حول الحالة السياسية والانثروبولوجية للشعب الإماراتي، الذي يتميز بالاستقرار السياسي، ولكنه استقرار أشبه بالخمول والركود بسبب غياب الديمقراطية، والحريات الفردية بالشكل الذي تمارس فيه في الكويت. وفي حكمه على الإمارات بأنها أقل شراسة، فهذا يعني أنها شرسة ولكن بشكل أقل من الكويت. إضافة إلى كونها مرتعا للهمجيين والبرابرة الوافدين من خارج البلاد، أي من الشرق الأوسط. إن الغرباء والأجانب الذين يدخلون بلدا خليجيا يسممون حياته بما يدخلوه من عادات سيئة وسلوك بغيض،

---

(١) -السيد حافظ، كابتشينو، ص ١٢٩.

وغريب عن المنطقة. إن الفظاظة والبربرية والهمجية ليستْ طبائع إماراتية ولكنها وافدة من خارج البلاد عن طريق العدوى، ولا يمكن القضاء عليها إلا بالقضاء على حامليها. إنه السبيل الوحيد لاسترجاع سكينة الإماراتيين وهدوء عيشهم. غير أن السارد لم يخبرنا عن موقف الإماراتيين من الأغراب والأجانب؛ هل تعتبرهم نصابين وأدعياء كما ورد على لسان فتحي، أم أن ذلك هو موقفه هو، استنتجه من خبرته السابقة حول هذا الشعب. والحقيقة أن دول الخليج النفطية تتقاسم خاصية إناسية واضحة الأثر بالنسبة للزوار الأجانب، وهي التمركز حول الذات. يرى الخليجيون عموما أن ثرواتهم تخولهم الاستعلاء على العرب والوصاية عليهم. وهذا واضح للجميع في العلاقات بين دول الخليج وبقية الدول العربية اليوم أكثر مما كان واضحا بالأمس.

والسؤال المعلق بعد كل هذا: لماذا ينعت الفلسطينيون والسوريون بالهمجيين في دولة الإمارات؛ لماذا ورد تمثيلهم تمثيلا دونيا من طرف فتحي؟ إن كلمة "همجي التي تعني (من الغابة)، توحي كذلك من الحياة الحيوانية، خلافا للثقافة البشرية، في كلتا الحالتين، يصار إذا إلى رفض التسليم بواقعة التنوع الثقافي ذاتها، فيفضل المرء أن يطرح كل ما لا يتفق مع المعايير التي يحيا بموجبها خارج نطاق الثقافة، فيجعله ضمن نطاق الطبيعة"(١). فهل يتماهى الفلسطينيون والسوريون مع السلوك الحيواني، ولذلك اعتبِروا همجا؟ أليسوا عربا، ويمتون بصلة قرابة لدول الخليج؟ إذا كانت الإجابة لا تستحق جهد النطق بها، فلا بد من البحث عن

---

(١) -كلود ليفي شتراوس، مقالات في الإناسة، تعريب حسن قبيسي، دار التنوير للطباعة والنشر، لبنان، ط الأولى ٢٠٠٨. ص ١٦٨.

تفسيرات أخرى لدونية هؤلاء، وقد نلتمسها في العامل السياسي. إن دولتي سوريا وفلسطين في حالة حرب مع الكيان الصهيوني، وكلاهما واقع تحت احتلال جزئي لأرضه، وكلاهما يعلنان مقاومة شرسة، معلنة أو خفية مع دولة الاحتلال. وقد ألجأت الأوضاع الدولية الطارئة المستعمَرين إلى أساليب مقاومة لا تتماشى مع خيارات الأنظمة العربية الرسمية، التي دخلت في مسارات مصالحة مع دولة إسرائيل، برعاية الإمبراطورية الكبرى. وقد صورتْ أعمال المقاومة التي قادتها بعض الفصائل الفلسطينية كأعمال إرهابية، وأدينت وحوصِرت من طرف الإعلام الغربي والعربي على حد سواء. وتبعا لهذا الاحتقانات السياسية أصبح الوجود السوري سيء السمعة، والوجود الفلسطيني الناشز، في دول الخليج، غير مرغوب فيه، وقد فقد تعاطفه الذي كان ينعم به حيثما حل. لقد أصبح الفلسطيني مرادفا للإرهابي في الإعلام الغربي والخليجي، منذ الغزو العراقي للكويت، وموقف الفلسطينيين منه.

في السردية التي أمامنا نلمس نظرة مقارنية بين دول الخليج. ففي الإمارات يوجد دوما "الرجل الثاني الذي يقود الشيوخ والمسئولين ويختار أسوأ العناصر وأضعفها، كأن هناك من يريد أن تظل الإمارات أرض البدايات والبنايات والأبراج المعجزة وأرض الفراغ الفكري والثقافي (....). من اليد الخفية التي تدفع هذه الإمارات العظيمة إلى السطحية الفكرية حتى لا تترك أثرا فكريا، ولديها كل الإمكانيات والمواهب (.....). لماذا نبغت اقتصاديا وخبثْ ثقافيا"[١]. الإماراتيون من عشاق المظاهر الحضارية المادية، التي تخولها لهم ثرواتهم المادية، ولم يفكروا

(١) -السيد حافظ، كابتشينو، ص ١٣٠.

في استثمار أموالهم في البحث العلمي. من أجل ذلك يلح السارد أن من وراء هذا الإهمال للجانب الفكري في التحضر أيد خفية. وهو يعول على ذكاء القارئ لتحديد أسباب المرض والخواء الفكري الذي يوصف به الإماراتيون. الراجح أن الأمر يتعلق بالامبريالية العالمية التي تمنع كل نهضة علمية للعرب، وترغب في استبقائهم سوقا عذراء لاستقبال المنتجات الأمريكية والأفكار الأمريكية وأنماط الوجود الأمريكية. والدليل على ذلك ليس ببعيد. فأمريكا قد ثبتت أقدامها في بعض دول الخليج، بشكل لا شفاء منه، وينسحب الأمر على الإمارات والعربية السعودية. ولعل الحلف المعقود بين هذه الدول، -منضمة إليها دولة إسرائيل بشكل علني-لا يخفى على عين، في كثير من القضايا الدولية. إن أي نهضة فكرية في أي دولة عربية تملك المال والعقل هي تهديد استراتيجي للغرب بشكل عام. إن الحداثة الغربية بمفهومها الشامل محضورة على العرب والمسلمين. أما الحداثة في شكلها الاستهلاكي فهي رغبة الغرب، وهو ما يبدو واضحا على دول الخليج، وإن بنسب متفاوتة. وتبقى هذه الدول الحليفة للغرب أدوات جاهزة لإثارة معوقات النهضة العلمية والحضارية الشاملة. بإمكان الإمارات أن تشيد مدنا داخل البحر، وبإمكانها أن تبني ناطحات السحاب، وأن تبني فنادق عالمية تضارع ما هو موجود في أمريكا وأوروبا، أما أن تصنع السيارة والطائرة والأسلحة الاستراتيجية، فهذا ما هو محضور، رغم توفر الإمكانيات والعقول العربية التي أنهكها الفقر وشردتها البطالة.

في دولة الإمارات يوجد تطبيع متقدم مع دولة الكيان الصهيوني، وهو ما نفتقده في دولة الكويت. ولعل الأمريكيين عجزوا عن فرض هذه الوصاية على الكويتيين، رغم أن هؤلاء يدينون بوجودهم للدم الأمريكي الذي أعاد

لهم أرضهم من بين أيدي العراقيين. كيف نفسر هذه الظاهرة السياسية في دول متجانسة في أنظمتها إلى حد التطابق؟ يبدو أن التفسير الوحيد يكمن في النهضة الثقافية اللافتة في الكويت، مضاف إليها حرية الرأي والديمقراطية ونشاط الحركات الإسلامية دون الاصطدام بالمؤسسات الرسمية للدولة. كل تلك العوامل مجتمعة كان من شأنها تعزيز مقومات الهوية العربية والإسلامية التي تحمي جسم الدولة من كثير من السياسات المشبوهة للنظام، كما تحمي الشعب الكويتي من الصراعات الهامشية التي تتغذى من الخلافات الإيديولوجية والفلسفات الدخيلة والمريبة. توجد حركة علمية حثيثة في دولة الكويت، والإنفاق الحكومي على البحث العلمي هائل في كل مجالات المعرفة. وربما هذه البيئة العلمية النشطة تجعل الكويتيين يجمعون بين الحداثة والأصالة في توليفة عجيبة، عزت في الدول الخليجية الأخرى، التي لم تستفد من حركات التنوير إلا على مستوى السطح. إن الحراك الثقافي الذي نشهده على سطح المجتمع الإماراتي، كالجوائز العلمية المخصصة سنويا لكل فروع المعرفة، والمؤتمرات الدولية التي تقام على مستويات عليا في جامعات دبي والأحواز، إن كل ذلك لم يكن قادرا على إخراج الإماراتيين من الأمية السياسية والثقافية.

ماذا الآن عن صورة العربية السعودية في المخيال الرمزي للمصريين؟ العربية السعودية هي أكبر دولة خليجية من حيث المساحة، وفي قلبها تقع البقاع المقدسة لمسلمي العالم كلهم. من هنا، فإن هذا البلد يتميز عن بقية بلدان الخليج لأسباب موضوعية كثيرة، ليس أقلها ثقل الحضور السياسي وتأثيره على الأنظمة العربية كلها، وليس آخرها عراقة العلاقات السعودية الأمريكية التي تعود إلى أجيال عديدة. ونحن نثير الحديث عن

العامل الأمريكي في هذا السياق النقدي، لأن الحديث عن أي دولة خليجية أو شرق-أوسطية بمعزل عن الامبراطورية العالمية، وبعبارة أخرى بمعزل عن الامبريالية العالمية، هو حديث مضلل، والأمثلة عن هذا التواشج بين العالم العربي والامبراطورية بعيدة عن الحصر والعد، وفي كل مجالات النشاط الثقافي والاجتماعي والسياسي. إن ظل أمريكا حاضر في كل صغيرة أو كبيرة، وإن تأثيرها مشهدي إلى حد الإدهاش.

في حوار بين فتحي رضوان وصبري الجمل الذي عاد لتوه من العربية السعودية، قال هذا الأخير ما نصه: "تركت مصر من أجل أن أهرب من إهانة البحث عن رغيف العيش....مصر مسروقة من آلاف السنين، طبقة تسرق طبقات، فوجدت في السعودية الإهانات أكثر للمصريين.... يبدو أن الإهانة قدر مكتوب على المصريين بالداخل والخارج، وأن المصري يعمل هناك بحجة أنه أكل عيش مر"(١). هل يريد صبري أن يلمع إلى أن المصريين سيئو السمعة في العربية السعودية؟ ولذلك يتعرضون للإهانة والجحود والإنكار؟ وهل يفرق السعوديون بين المصري والعربي من غير المصريين؟ هل يساء إلى المصريين من طرف السلطات أم من طرف عامة الناس؟ هنالك نصوص غائبة أو مغيبة في السردية التي بيننا، وللحفر عنها لا بد من معطيات يستند عليها التأويل من أجل إنتاج فائض المعرفة الذي يثوي في رحم البنية الجمالية للرواية. لا يمكن الاكتفاء بهذا النص لأنه شديد الاختزال، إضافة إلى الطاقة الانفعالية التي تحكمه. هنالك نوع من التعميم المقصود في تمثيل الذات والآخر. المصريون يعيشون حالة إذلال في بلدهم من أجل تحصيل الرزق. فإذا كان الإنسان يذل في

---

(١) -السيد حافظ، كابتشينو، ص ٦٧.

بلده من أجل كسب رزقه، فمعنى ذلك أنه يوجد تصنيف قيمي للمواطنين من البلد الواحد. وفق معايير إيديولوجية أو عنصرية أو سياسية. ومهما تكن طبيعة هذه المعايير، فإن الموطنين لا يستوون من حيث الكرامة، وأنه كل حسب منزلته، ولا قيمة لمعيار العمل أو العلم. هنالك فئات مهيمنة على الثروة، وهي تعيد توزيعها بالكيفية التي تِؤبد هيمنتها وسيطرتها على الخيرات. هذه النظرة التبخيسية للذات تقابلها نظرة أخرى أشد منها قتامة. يبدو أن المصريين يصنفون في العربية السعودية على الأقل عربا من الدرجة الثانية، أو دون ذلك. فرغم أنهم لا يدخلون الخليج إلا بعقد عمل رسمي، إلا أنهم يهانون وربما يواجهون بنعوت تحقيرية دون مسوغات. وقد تفسخ عقود عملهم لأدنى الأسباب ويطردون من البلاد لأبسط زلات اللسان، أو لسوء تفاهم بين العامل ومستخدمه.

تملك الحكومة السعودية جهاز مخابرات قوي وواسع الانتشار في البلاد وفي كل الفضاءات والمساحات الاجتماعية والثقافية. هذا الجهاز المخابراتي يراقب الأجانب الوافدين من الدول العربية المعروفة بتوجهاتها الإسلامية القوية، وهو يصادر كل الحريات والتحركات التي تبدو للنظام الرسمي أنها عدائية. يعلم المثقفون المصريون أن الشعب المصري يتمتع مع كل الحكومات العسكرية أو المدنية التي تعاقبت على السلطة، بهامش من الحرية، وعلى ضيقه فهو يسمح لهم بأن ينفسوا عن غضبهم، أو استيائهم. إن هذا الهامش من الحرية على قلته معدوم في الإمارات والعربية والسعودية. فإذا علمنا أن الحركة الإسلامية قوية في مصر، ولا تهادن أي نظام، وأفرادها منتشرون في كل دول العالم، فربما يكون ذلك سببا لإلحاق الأذى بهم باعتبارهم متطرفين من وجهة نظر المؤسسة الدينية الرسمية في دول الخليج المتشددة مع الإسلام السياسي.

هناك عامل آخر يمكنه أن يبرر أو يفسر سوء المعاملة التي يكابدها المصريون في العربية السعودية، وهي كثرة عددهم. بالنظر إلى الوضعية الاقتصادية الصعبة للمصريين، فإنهم كثيرو الانتشار خارج بلدهم بحثا عن عيش كريم. ولعل اختيارهم لدول الخليج يبَرر بقرب المسافة التي تفصلهم عنها، وما يشاع عن تلك الدول من كونها تتربع على برك من الذهب. وأن انتشارهم الكثيف في الخليج يجعلهم ينافسون المحليين في فرص العمل. غير أن الذي لم تقله الرواية هو أن الفلسطينيين أيضا يهانون في العربية السعودية ويعانون من غيرية بغيضة وغير مبررة. ومهما يكن فإن عقدة التفوق لدى السعوديين تمثل عقيدة ثابتة في علاقاتهم بالشعوب العربية. هذه المركزية التي تشكلت لديهم لأكثر من سبب في اعتقادنا. السبب الأول هو الثروات النفطية التي يتمتع بها البلد، والمداخيل التي تجنيها الحكومة السعودية من الحج والعمرة، وهي مداخيل مستمرة على مدار السنين. السبب الآخر هو أن الوصاية التي تنفرد بها الحكومة السعودية على البقاع المقدسة تجعلها تنفرد بالزعامة الدينية على المستوى العالمي. ومن هنا فإن هذا الوضع يخولها —من وجهة نظرها هي طبعا- أن تنفرد بتمثيل الإسلام الصحيح، والذي يجب أن يحظى بالقبول لدى مسلمي العالم. وإن أي فهم أو تأويل أو تطبيق لأي طقس ديني يخالف منظور المؤسسة الدينية الرسمية معرض للتجريم. وبما أن غالبية المصريين سنيون، بل ومنخرطون في تشكيلات حزبية ذات مرجعية إسلامية فإنه ليس مرحبا بهم في العربية السعودية، وقد يسمح لهم بعقود التشغيل، مع تعمد إذلالهم من أجل التخلي عن أفكارهم. غير أن الغموض في هذه المسألة محيط بموقف الحكومة المصرية من التضييق على جاليتها من قبل السعوديين. لماذا لا تدافع الحكومة

المصرية على مواطنيها الذين يهانون خارج بلدهم وهم بصدد تمثيل وطنهم خارج الحدود؟ إن أيما عامل يخرج من بلده لممارسة عمل في بلد أجنبي يكون بصدد تقديم صورة عن وطنه إيجابية كانت أو سلبية. وإن تجاهل الحكومة لمعاناة مواطنيها يسيء كثيرا إلى صورتها في الداخل والخارج.

إذا قارنا موقف الدول العربية من جالياتها بالخارج مع موقف الأوروبيين من مواطنيهم خارج الديار، فإن الفرق بين الموقفين ليس من شأنه أن يتَجاهلَ. إنه يعكس صورة النظام السياسي لأي بلد. بإمكان أمريكا مثلا، أو أي بلد أوروبي أن يشعل حربا دفاعا عن مواطن واحد أهين أو أعتقِل، أو طرِد من بلد مجاور أو غير مجاور. بسبب هذا يشكو العرب من أنظمتهم التي تمعن في إهانتهم، وتتجاهل نداءاتهم وتكلهم إلى أنفسهم سواء كانوا داخل الوطن أو خارجه.

الآن ما الذي حصل لصبري مع السعوديين وجعله يستاء منهم؟ سأله صاحبه فتحي عما فعله السعوديون فأجاب قائلا: "حصلت على فيلا هناك...وذات صباح وجدت المدير الخاص بالنشاط يعقد اجتماعا للموظفين المصريين...وقف المدير السعودي وطلب من الموظفين المسئولين عن النشاط أن يقفوا كالتلاميذ أثناء كلامه لهم. اندهشت...وشعرت بالإهانة، وتداعتْ صور المصريين في صفوف السخرة أمام الانجليز التي حكى لي أبي عنها. كنت أريد أن أحقق جزءا من أحلامي هناك بالحصول على المال، ولكني لم أتوقع الإهانة، حاولت أن أبلع الإهانة داخليا وخارجيا. فكرت أن أصرخ في وجهه: كف عن

إهانتنا أيها السيد النفطي"[1]. إن العلاقة التي يتخيلها السعودي مع العمال الأجانب هي علاقة السيد بالعبد. لا فرق عندهم بين الخادم الذي يستخدمونه في البيت، وبين الأجير الذي يوظفونه في الإدارة أو في المصنع، وبين التلميذ الذي يدرسونه في مؤسساتهم. وفي كل الوضعيات يحتل السعودي موقع السيد، والحاكم، وولي النعمة. وعلى الطرف الآخر أن يقبل بمنزلة العبد والخادم والمأمور. بل عليه أن يقتنع أن السعودي مخول ليكون سيدا بحكم كونه سعوديا، وهي صفة تكفيه وتلزمه ليكون السيد والقائد والمهيمن. ولذلك يطلب من موظفيه البقاء في وضعية الوقوف بينما يؤدي هو دور الأستاذ الموجه والآمر والمعلم. يستوحي السعوديون هذه العادات مما نشأوا عليه منذ طفولتهم الأولى، ومما درجوا عليه في ثقافتهم. "إن ساكن العربية السعودية يخفض صوته حتى لكأنه يكلم شفتيه تعبيرا منه عن توقيره لمن هو أعلى منه مرتبة، كشيخ الجماعة مثلا"[2]. بينما الأمريكيون يرفعون صوتهم أمام مخاطبيهم تعبيرا عن الاحترام للآخر. وتوهين السعوديين لصوتهم أمام من يكبرونه، يجب أن يتبعه نفس السلوك مع من يرون أنفسهم أعلى منهم مقاما، أي العرب من خارج الخليج.

إن للمصري عزة نفس وكرامة اكتسبها من انتمائه لأم الدنيا، لحضارة عريقة في أمجادها، وهو ابن دولة كبيرة، ذات هيبة وجلال لا يخطئهما الإدراك. الإنسان المصري رغم المحن التي يمر بها وطنه، لا يمكنه أن يضع نفسه موضع العبودية. وانطلاقا من هذا الشعور، اندهش صبري

---

(١) -السيد حافظ، كابتشينو، ص ١٦١-١٦٢.

(٢) -روبارتو سيبرياني وماريا مانسي، مقال ما بعد الأحكام المسبقة، ضمن كتاب: صورة الآخر/العربي ناظرا ومنظورا له، ص ١٤٣.

من سلوك السعودي العدائي الذي يكشف عن عقل عنصري غير مبرر، فالمصري ليس باكستانيا وليس إثيوبيا، وحتى وإن كان كذلك فإنه لا يصح استعباد الآخرين فقط لكوننا نملك المال وآخرنا لا يملكه.

إن الذي يملك المال يملك القوة، ويملك حق الحياة والموت للآخرين، هذه هي عقيدة السعوديين، وهي عقيدة أصحاب رؤوس الأموال الكبرى. إنها من مخلفات العقلية الإقطاعية، حيث يستخدم الإقطاعي عماله كما يستخدم السيد عبده.

في حوار بين خطيب سهر، المدعو منقذ، مع صهره سالم الذي سأله عن موقف بلاد النفط من بقية العرب. فذهب إلى ان "السياسيين يخرجون على الإعلام بكلمات، "سوريا الشقيقة"..."المغرب الشقيقة"..."مصر الشقيقة"...والحقيقة هي شيء آخر. الكل عبيد عند سيد النفط، والسيد النفطي عامة يشعر أنه القوي العفي، يملك المال والعيال، (....)إذا صدمتْ سيارتك سيارة خليجي، فتأكد أنك دوما أيها الغريب مخطئ...إذا وقفت في البنك الخليجي يدخل أولا دون طابور...والطريق دوما للخليجي، يعني تفسح له الطريق ليمر"[١]. تروج وسائل الإعلام الرسمية خطابين بخصوص العلاقة مع الآخر. خطابا علنيا يستند إلى خيار التساوي بين الإخوة العرب، بحكم الثوابت الثقافية والعرقية والتاريخية التي تجمع بين كل العرب، وهناك خطاب آخر، مسكوت عنه، وهو خطاب الاستعلاء والمركزية، والاحتقار للآخر. يرى المجتمع الخليجي أنه شعب الله المختار، حباه الله بالمال وبالوصاية على أرض النبوات، والسلالات الطاهرة والأعراق النقية، وعلى بقية العرب أن يقبلوا بأن يكونوا خدما

---

(١) -كابتشينو، ص ٣٥٤.

لديهم، وأن يسيروا تحت وصايتهم. وذلك هو قدرهم الطبيعي. إن ذلك يخدم مصلحة العرب كلهم.

واللافت في هذه العلاقة غير المتوازنة بين العرب، هي أن المجتمع يساعد على تكريسها، والإقرار بها باعتبارها واقعا لا محيد عنه، ولا يمكن تجاوزه، وليس هناك ما هو أفضل منه. وفي حقيقة الأمر، فإن هذا الخطاب هو خطاب استعماري بكل تفاصيله وجزئياته وشفراته الإيديولوجية والإناسية. فالرجل الأبيض يرى أنه العرق الأسمى، حبته الطبيعة بكل الفضائل، وأنه يتعين على الأعراق الملونة أن تنضوي تحت قيادة الغرب المتحضر. وهي نفس العقيدة الإيديولوجية التي تشحن الخليجيين وتشعرهم بأنهم فوق بقية العرب بما أن الله فضلهم بالنفط وأرض النبوات، ونقاء السلالات.

لا تزال بقايا هذه العلاقة في الأنظمة الرأسمالية، التي تقدس الإنتاج لصالح صاحب رأس المال، بينما يعتبر الأجراء خدما لدى صاحب المال الذي يهَب شبهَ َحياة لمستخدميه. إنه يمدهم من الغذاء بقدر ما يتمكنون من متابعة الخدمة والإنتاج. يخطر بالبال في هذا السياق العلاقة بين الاحتلال والأهالي الذين يستخدمون عبيدا لديه. إنها علاقة السيد بالعبد يعاد إنتاجها في بعض دول الخليج. ويرفض صبري هذه الحقيقة التي ستدفعه لاحقا إلى التمرد على السيد والتضحية بمصالحه المادية. المصري سليل حضارة عريقة وهو ينتمي إلى دولة تتصدر طليعة الدول العربية في مجال العلم والمعرفة، بل إنها رائدة النهضة العربية الحديثة؛ بينما لا يزال السعوديون متخلفين مقارنة ببقية الدول العربية؛ ولذلك لم يتقبل صبري السلوك العدائي من قبل مدير الشركة السعودي الذي يسير شركته بعقلية إقطاعي سيء السمعة.

لم يتحمل صبري عجرفة السعودي النفطي، وصاح في وجهه: "خير، فيه إيه؟ جن المشرف كيف لا أقف صفا مع الموظفين المصريين. (.....)، وخرج صبري الجمل بواسطة رجل داعية إسلامي شهير، هو الشيخ محمد متولي الشعراوي، أحضر له الجواز والتذكرة بعد أن تم طرده من الفيلا إلى الشارع، وأبلغوه أن الموظف المسئول أغلق على جوازه الدرج وسافر إلى أمريكا"[١]. لم يتحمل الإقطاعي أن يرفض المصري تسيده على العمال المصريين، كما لم يتحمل المصري أن يهينه رجل نفطي متخلف، لا يزال يتصرف مع الآخرين بعقلية القرون الوسطى. يستمد السعوديون عقيدة التفوق من عاملين اثنين على الأقل. ثروتهم النفطية التي لا يستحقونها لأنهم لم يبذلوا فيها أي جهد، وهم يسيئون استخدامها، ومن ولائهم لأمريكا التي تدعمهم وتؤيد بقاء الأسرة الحاكمة في السلطة. في السردية المذكورة أعلاه يرتبط طرد صبري من الفيلا ومن البلاد، وإهانته بسفر المشرف إلى أمريكا. وفي ذلك إشارة إلى أن السعوديين يستقوون على العرب بعلاقتهم بأمريكا. وما لا يقوله النص هو أن أمريكا بدورها تنظر إلى السعوديين، وإلى كل العرب والمسلمين نظرة استعلاء، أي نظرة السيد للعبد. إن أمريكا هي قلب الامبريالية العالمية وهي التي توزع قيم الخير والشر وتصنف البشر، وتعين مراتب المجتمعات، وتصمم العلاقات الدولية، وتقسم المصالح والمهام. والحقيقة المسكوت عنها هي أن العالم هو جملة من المركزيات. المركزية الغربية، والمركزية العربية، والمركزية الإسلامية، ، والمركزية الأوروبية، والمركزية الخليجية، وهكذا دواليك. إن كل فرد ينطلق في نسج علاقاته مع محيطه القريب

---

(١) -المصدر نفسه، ص ١٦٢.

والبعيد انطلاقا من المركزية التي يصنف في إطارها.

بينما كان صبري لا يزال في العربية السعودية يكابد عنصرية السعوديين، راسل صديقه المتواجد في الإمارات العربية ليحدثه عما لم يكن يتوقعه من بلاد الحرمين. "وجد الشرطي ينادي عليه في مطار الرياض: أنت يا المصري... أنت يا المصري. شعر بأن كلمة (المصري) إهانة أو سبة أو عيبا"(١). لقد بدا له وكأن الشرطي السعودي يتجاهل اسمه، ويناديه بقوميته. فهل يعني ذلك أن القومية المصرية سيئة السمعة في العربية السعودية؟ لو ناداه بكنية "مصري" دون تعريف بالألف واللام لما كان في ذلك أدنى شبهة؛ أما أن يناديه "أنت يا المصري" فإن ذلك يعني عند السعوديين أن الهوية المصرية سيئة السمعة، وهي نقيصة، أو على الأقل هكذا بدا لصبري الذي يملك من المعطيات ما يسمح له بتأويل هذا النداء العنصري. بالإضافة إلى ذلك، فإن المصري "بينضرب بالجزمة في السعودية. (.......). يقول المصريون اترك كرامتك في المطار، وأنت راجع مصر خذها من الأمانات. السعوديون في الشارع ينادونه يا فوال"(٢). في المطار ينادى "يا المصري" وفي الشارع ينادى "يا الفوال". أن حرمان الشخص من اسمه الحقيقي هو إنكار لآدميته وإنسانيته. أنْ تجرد الإنسان من الاسم يعني أن تختزله إلى حيوان، وهو كذلك أن تحرمه من هويته ومن تاريخه. ما الذي تعنيه كلمة (فوال)؟ هذه صفة مشتركة بين الإنسان والحيوان، وأن تعين هوية شخص ما، بما هو مشترَك بينه وبين الحيوان، يعني أنك تختزله إلى كائن بيولوجي عديم

---

(١) -المصدر نفسه، ٣٦٧.
(٢) -السيد حافظ، كابتشينو، ص ٣٦٧.

الذاكرة وعديم الثقافة. أما أن تنادي شخصا ما ب"أحمد" أو "فتحي" أو أي اسم آدمي آخر، فإنك تحيله إلى بعده الإنساني والاجتماعي والثقافي. يعني ذلك تماما أنك تعطيه هوية إنسانية ثابتة. "كل الذين لا يشبهوننا نسميهم برابرة" [1]وبما أن للمصريين عادات غذائية وطقوس اجتماعية لا تشبه تلك التي للسعوديين، فإنهم يقعون محل سخرية ويعاملون بقسوة وكأنهم برابرة ويجب أن يعاملوا بعنف. "يوجد أشخاص يعيشون ارتيابا عنيفا في غيرهم. وتكشف طبائع هذه الشخصيات المعروفة بنزعتها التسلطية عما فيها من عداء شامل، ومن إيمان بالقدر، ومن رؤية عنيفة للعالم، ومن تماه مع السلطة، ومن ميل إلى العدوان، ومن معارضة للخيال ومن تجليل للسلطة، ومن فكر متكلس جدا[2]. إن السعوديين إذْ يصفون آخريهم بنعوت محقرة لا يفعلون ذلك استنادا إلى ما تتصف به هؤلاء الموصوفون من سمات، وإنما استنادا إلى وعيهم الجمعي، وما نشأوا عليه من الغرور واحتقار الآخر، وتعظيم الذات وإجلال النظام القائم الذي يمد أفراده بسياسات التمثيل والغيرية.

إن امتهان كرامة المصري في دول الخليج أضحى ظاهرة مزعجة. فالمصري ملزم بعبور حدود الوطن بحثا عن العمل. وهذا حق اجتماعي تجيزه كل الدساتير العالمية. أما أن تلاحق جماعة معينة بسلوك عنصري بسبب قوميتها فهو ما تجرمه كل القوانين الدولية. غير أن حكومات الخليج لا تقر بهذا الحق للمصريين. ولما شكا صبري سوء المعاملة إلى

---

(١) -تيزفيتان تودوروف، نحن والآخرون، ترجمة ربى حمود، دار المدى، دمشق-سوريا، ط الأولى ١٩٩٨. ص ٢١.

(٢) -روبارتو سيبرياني وماريا مانسي، مقال بعنوان ما بعد الأحكام المسبقة، ضمن كتاب صورة الآخر/العربي ناظرا ومنظورا له، ص ١٤٥.

القنصل السعودي اكتفى بأن قال له "كل الدول الخليجية كده، إن لم يعجبك ارجع إلى مصر"(١). هل هي الطريقة الوحيدة لمنع المصريين من الدخول إلى السعودية؟ ربما كان ذلك كذلك. وكل ما اقتنع به المصريون الباحثون عن الريال السعودي أن يتخلوا عن كرامتهم في المطار، ويتركوها في مصلحة حفظ الأمتعة، ثم يسترجعوها إذا عادوا إلى أرض الوطن. إنها أسوأ طريقة لإنكار آخرية الآخرين والدوس بالنعال عليها. لأنك لست سعوديا أو خليجيا، ولأنك مصري تحديدا، فيجب أن تكون عبدا، وخادما مخلصا لسيدك ليتكرم عليك بالريال، ويمدد لك في حياتك. وإذا دخلت العربية السعودية فعليك أن تتخلى عن كل شيء، إلا جهدك وعقلك، فهما ما ستكون في حاجة إليهما. أما الكرامة ومشتقاتها فهي تعيق عملك، وتثبط همتك، وتحولك إلى كائن مشبوه، موصوف بالإرهاب، والتطرف، وربما الكسل وتجعلك كائنا كريها وغير مرغوب فيك.

الصورالتآلفية:

الصورة التآلفية كما سبق بيانه في مبحث سابق هي تمثيل رمزي تستوي فيه صورة الذات مع صورة الآخر، وهي بذلك الوضعية التي تتناسب مع الانسجام الروحي والفكري بين الأنا والآخر، هذا الانسجام الذي يدفع بالعلاقة بينهما إلى درجات عليا من الحوارية والتكامل الحضاري.

وفي النصوص التي بين أيدينا، بعض الصور التآلفية، وهي على قلتها تحاول أن توقع التوازن بين تمثيلات العالم وزواياه المختلفة. فالانحياز للذات هوس والتحامل على الآخر رهاب وتهويل وتشهير به، والتآلف هو منطقة وسطى، منطقة حدودية، فضاء ثالث، عالم مركب من كائنات

---

(١) - تيزفيتان تودوروف، نحن والآخرون، ص٢١.

بشرية تروم التقارب والمحاورة، وإيجاد لغة بشرية واحدة من أجل توحيد الصلوات ومد الجسور، وتكثيف التواصل، وصناعة تاريخ إنساني حِبي. من هذا المنظور التركيبي نحاول رصد المناطق الحدودية والأطرافية للتمثيل الرمزي والكشف عن دلالاتها العميقة. في حوار بين فتحي رضوان وخطيبته تهاني ورد ما نصه عن فتحي ما نصه: "الإمارات أرض طيبة....بلد المستقبل....كنا نكرهها أيام عبد الناصر بسبب الشيخ شخبوط...وقدموا مسلسل إذاعي في صوت العرب للهجوم عليه....نحن الدولة الأولى في العالم الذين لدينا جهاز إعلامي وأقلام تشوه التاريخ لأي شخص...إعلام رائع....هو الأول في العهر والكذب.....لدينا قوة ضاربة هي قوة الأدب في الوقت نفسه لدينا علماء عظماء مثل محمد عبده، والشيخ شلتوت، ولدينا ثلة من الحكماء والعلماء في الفقه والدين والجغرافيا، ولدينا ثلة من أقوى الراقصات والمطربات"(١). إن الإقرار بموقف إيجابي من الآخر، والإقرار في الوقت نفسه بأخطاء الذات، وما لها من إيجابيات وسلبيات ينطوي على رغبة أثيرة في المصالحة بيننا وبين الآخرين. فالإمارات أرض طيبة وتحامل الإعلام المصري عليها هو خطأ من صنيع نظام فاسد، ولا بد من تصحيح المسار التواصلي بين مختلف الدول العربية. ففي شعوبها طاقات فكرية وإبداعية خلاقة، وهي لا تحتاج إلا أن تترَكَ لعفويتها، وألا ندخِل السياسي بين تعاملات الشعوب فيما بينها. إن الاعتراف بوجود متناقضات بنِيتْ عليها السياسة الخارجية للدولة المصرية هو اعتراف مبني على رغبة في تصحيح المواقف. ولذلك يقر فتحي أن الإمارات هي دولة المستقبل. كما أن الإقرار بأن مصر على

(١) -المصدر نفسه، ص ٣٣٢.

قدر غير يسير من العظمة بما أنشأت من علماء وفنانين وعظماء، هو شكل من أشكال الاحتفاء بالذات، وتقديرها، وهو سلوك نفسي بالغ الأهمية من حيث قدرته على إحداث التوازن بين الذات والعالم الخارجي، وبين الأنا وآخريها. إنه التواطؤ بين البشر من أجمل جعل العالم جميلا ومؤنسا، ومن أجل مقاومة الكراهية والشر بكل اشكاله.

عندما يتأمل الإنسان العالم من حوله مجردا من كل التحيزات يمكنه أن يرصد عمق الوطن في جماله وسحره في تربته العذراء، وأشيائه الموزعة كيفما اتفق. عندما نزيح غشاوة حب الذات وعشق المال نعرف الطريق إلى الحياة دون قبح ولا طلاء ولا قناع على السطح. "تنام الكويت في بحر من الدولار ولهيب الشمس بلا رحمة. الرحمة هنا الدينار، والرحمة في مصر تحت شجرة من أشجار الفلاحين الذين يحبونك دون معرفة، ويستقبلونك دون خوف، ويدعونك دون تردد"[١]. في لحظة من صفاء الروح وجلاء العقل تنجلي الغشاوة عن البصيرة لنرى جمال أرضنا وحنوها، وطيبة الذين يشاركوننا الوطن. فإذا كانت الرحمة في الكويت مقترنة بالدينار، ومشروطة به، فإن الرحمة في مصر تسكن باطن الأرض؛ فهي تحت الشجرة التي تمدنا بأسباب الحياة، وتصنع جمال الفضاء وسحره. إن عظمة مصر في أرضها، وفي طيبة إنسانها، ذلك الذي يستقبلك دون خوف ولا خواف، دون أفكار مسبقة أو نوايا سيئة، دون نظرة تحقيرية مزدرية كالتي نلمسها لدى السعوديين. إن حب المصريين للإنسان غير مشروط، ولا هو متحيز، ولا منحاز. وإن ضيافته وحفاوته بالأجنبي نابعة من وازعه الإنساني، وشعوره بأخوة النوع

---

(١) مسافرون بلا هوية، ص٦٢.

ودفء الحياة المشتركة، حيث يتقاسم البشر الخيرات، كل حسب حاجته، بدل أن يتقاسموها كل حسب وجاهته وطبقته. إن التأمل المقارني بين الكويت ومصر يروم إعادة الاعتبار للوطن وإعادة الأمور إلى نصابها، فإذا كانت مصر فقيرة في ثرواتها فهي ليستْ قبيحة في أرضها وفي إنسانها. إن ثراء مصر في الفلاح وفي الشجر وفي حسن الضيافة وجمال الروح، في علمائها وفنانيها الكبار، في فقهائها ودعاتها الذين يعز وجودهم في غير مصر. إن الاستبداد السياسي، وجور الأنظمة وفساد السياسة، هي أمور طارئة وعارضة. إنها ليستْ جوهرا فاسدا يتعذر تجاوزه. يؤمن فتحي رضوان بإمكانية التغيير وإعادة الأمور إلى نصابها. فإذا كان الخليج جوهرة الأرض فإن مصر هي الأخرى أرض الأنبياء والمعجزات، وأرض الرجال الذين صنعوا أمجادا خالدة. "تظل الكويت عروس الديمقراطية العربية، وتظل دبي أجمل مدينة عربية، وأظل أنا أنا، وأنت أنت، يا بلادي نحلم سويا منذ سبعة آلاف سنة بالديمقراطية، وأن نزيل القمامة من الشوارع، ونطهر ماء النيل، ولا نحققهما أبدا"(١). إذا كانت الكويت جميلة بثرواتها، وحراكها السياسي والثقافي، ودبي جميلة بعمرانها، وبأبراجها وفنادقها العالمية فإن مصر جميلة بنيلها وتاريخها وحضارتها العريقة التي تعود إلى آلاف السنين، مع كل سنة تتجدد أحلامها في الديمقراطية والنظافة والطهر. الجمال صفة ثابتة في الأرض العربية، وعندما نتخلى عن عقدنا التاريخية يتجلى هذا الجمال في الكون العربي، ويؤلف وحدة من الاختلافات التي تتكامل ويتعاظم أمرها كلما تجردنا من حيزنا الضيق. "فحين تتغلب آلية الدمج، تنفتح

---

(١) -كابتشينو، ص ٢٥٤.

الهوية على الآخر وتستوعبه، لا استيعاب إخضاع وهيمنة، بل استيعابا يرمي إلى تحقيق تلك المعادلة الصعبة والمتمثلة في معايشة الاختلاف في المساواة"[١]. أما حين تتغلب آليات الطرد، والانكفاء على الذات وحشر الآخر في الزوايا المظلمة، ووسمه بكل المعرات، فإن الوحدة آيلة إلى التشظي والتبعثر والاختلاف الذي يؤول إلى الاحتراب والكراهية كما هو حاصل اليوم بين كثير من الدول العربية، بدَفْع من الامبريالية الغربية، شعرنا بذلك أم تجاهلناه.

قد نلمس في شخصية شهرزاد نافذة مشعة تطل على الفضاء الخارجي بعين الرضا وبرغبة التواصل الحميمي مع الآخرين على هيئات اختلافهم وتنوعهم وثرائهم. شهرزاد تجلس أمام الدار...الدار بنِي على تل...التل يطل على قرية سهر وشهرزاد (.....)تعانق عيناها الأفق الأزرق البعيد عن السماء.....سماء سوريا ولبنان وبلاد الشام....الشام بلاد اللوز والتفاح والياسمين"[٢]. من حيث تجلس شهرزاد وسهر تسيطران على العالم وتطالانه بخيالهما، وبعقلهما المطلق. إنهما تجلسان أمام الدار، وانطلاقا منها تعانقان سماء الشام كلها بلوزها وتفاحها وياسمينها، بجمالها وجلالها، بعطرها، وسحرها. وانطلاقا منها تهفو سهر إلى الأفق البعيد، حيث الإمارات بحلمها وعلمها تسيطر على وعيها، فتخترق حجب الزمان والمكان لكسر قيود المكان الواحد، والبعد الواحد. "أعيش يا خالتي في ضجر، أحلم بالذهاب إلى الإمارات وتغيير الزمان والمكان"[٣]. هل ترى سهر الجبلَ حيث تقيم قبيحا؟ هل يضيق صدرها بضنك المعيشة

---

(١) نادر كاظم، تمثيلات الآخر، ص ١٨.
(٢) السيد حافظ، كابتشينون ص ١٠.
(٣) كابتشينو، ص ١١.

وسوء المقام؟ ما هو ظاهر أنها تعيش حياة وديعة، وأنها تنظر إلى حياة الجبل نظرة إيجابية؛ فهي تحظى بالعطف والرضا من كل محيطها، الداخلي والخارجي. غير أنها تطمح إلى العبور إلى العالم الخارجي، حيث بلاد الذهب. فإغراؤه لدى النساء لا يقاوم، وجماله يعمي البصيرة ويفتح شهية الترحال والهجر باتجاه المكان الآخر، والحياة الأخرى، والوجه الآخر للعالم النائي. ليستْ الرغبة في الترحال وليدة المقام السيء، ولا هي مدفوعة بكره الذات المستقرة. إن ما يتيح للإنسان معايشة تعدده البنيوي هو مواجهته للعالم الخارجي وتواصله مع الأجنبي والغريب(١)، وهذا ما لا يتيحه الاقتران بكاظم. "كاظم إذا تزوجها ستصبح دجاجة في عشة.... تنتظر الديك كل مساء، وهي ليستْ دجاجة، وليستْ قطة سجينة، وليستْ مهرة تجر عربة....هي الطبيعة والتحول والنغمات (.......) تريد أن تطير مع عصفورها وتسمع غناء الكائنات ....ودت لو تعيش في ألمانيا مركز الثقافة والفلسفة في أوروبا والعالم"(٢). ومن هنا يتضح أن سهر مهووسة بالتعدد، وبالعيش في كل مكان وحب البلدان النائية، لاكتشاف طعمها. سهر تسكنها رغبة محمومة في الترحال للإمساك بشكل من أشكال الوجود لا يعرف الاكتمال، دائب الحركة والتحول بحثا عن الأسمى والأجمل. خيالها يطال ألمانيا وأوروبا والخليج والجبل والشام كله. إنها بذرة الحركة في الأرض في الاتجاه والاتجاه المعاكس. ودليلها في ذلك شهرزاد التي تمدها بشهوة الحياة والترحال، والنظر باتجاه القمر، للقبض عليه والاقتباس من نوره ونواره، والسير فوق أديمه الذهبي، ثم التردد

---

(١) -انظر في الحل والترحال لميشال مافيوزي، ص ٤٦.
(٢) -كابتشينو، ص ١٢-١٣.

بينه وبين سطح الأرض. لا بد من التوأمة بين الهنا والهنالك، بين القريب المتحقق والبعيد المرجأ، بين الصوت والصدى. "شيء غريب لا أحد يطيق العيش على أرض الوطن...شعب يحلم بالرحيل.....الحارة ومحرم بك، والكلاب التي تنبح بلا سبب، ربما الجوع أو البرد، والقطط تموء والفئران التي تجري في الليل في الحارة...ترى لو عاش هنا تشارلز ديكنز أو دوستويفسكي، ماذا كان سيكتب وماذا سأكتب أنا؟ لماذا ابتليت بعشق الحروف والمهموس والملموس"(١). الرحيل من وجهة نظر فتحي رضوان احتجاج على الثبات في المكان الواحد، وتوق إلى المجهول والمعلوم، والبعيد والقريب، والممكن والمستحيل. لكي ندرك أبعاد العالم كلها لا بد من ارتياده، إنها روح هجراوية تسري في كل الكائنات. فالطيور تهاجر، والحيوانات ترتحل من قارة إلى أخرى، بحثا عن حياة أفضل، والمياه تقطع المجاري والمحيطات والسيول التي لا تتوقف بحثا عن نبع صاف، ومصب عميق. وسهر تريد الرحيل إلى الإمارات، وفتحي رضوان يريد ذلك كذلك، وإبراهيم سافر إلى الكويت، فالكل يهاجر بحثا عن عالم مفقود، ثم يعود إلى حيث بدأ ويعاود الارتحال مرة أخرى.

هذا العود الأبدي يستوعبه الروائي في قصيدة شعرية، ضمن رواية "كابتشينو". السيد حافظ يريد أن يحمل العالم في نص روائي مفتوح على كل الأجناس الأدبية، لا حدود بينها. جدار برلين أزيل، فلا جدران بعده، ولا حواجز عازلة، الكل منخرط في الكل ومدسوس فيه. الإنسان محمول على بساط الريح، يجوب الفضاء بحثا عن ذاته، بروح سيزيفية لا تمل الغدو والرواح، مدفوعة بالشوق إلى الإنسان في جوهره الخالص.

---

(١) -كابتشينو، ص ٣٧.

صدف البحر علمني الصبر
وجبين الفجر علمني الأمل
ما أجمل أن تظل متعلقا بالأمل
ثمن الحب الصدق
الصدق تشعر به من الصوت الآخر
من القلب الآخر
وأنا على ضفاف المدن
أرحل من شارع الحنين إلى شارع العطاء
أرحل من مدينة الغربة على مدينة القلق[١]

الصبر والأمل، والصدق والصوت الآخر، والقلب الآخر، تلك هي مفردات العالم الأكثر ترددا في العالم الروائي للسيد الذي صنع شخصيات ونفخ فيها من روحه وألهمها فكره، وفوضها لتمثيل العالم. الصبر على شر الإنسان وابتذاله، والأمل في تطهير العالم من دنس المستبدين، وأعداء الشعوب المحبة للسلام، ذلك هو الذي يصنع مبررات الاستمرار في الكتابة، رغم القطيعة والتجاهل، ورغم الجهل والأمية. ما أجمل أن يظل الإنسان متعلقا بالأمل وحب الآخرين، فمن خلالهم نكون أو لا نكون، فهم أملنا في الوصول إلى المكان المشتهى، وفي الحياة ملأ الزمان والمكان. لا يفتأ الإنسان يرحل من بلد الألفة إلى بلد الغربة، ومن مدن الغربة إلى مدن القلق. فالحياة كلها ذهاب وإياب وعود أبدي إلى نقطة البدء. "إن الواقع الإنساني يبنى ويفكك على نحو متواصل، وإن أي شيء شبيه بالماهية الثابتة يظل على الدوام

---

(١) -المصدر نفسه، ص ٣٨.

عرضة للخطر"[1]. وتلك هي فلسفة الوجود.

يستحضر الروائي قصة النبي موسى -عليه وعلى نبينا الصلاة والسلام- مع فرعون، وما كابده من محن ومخاطر، ومد وجزر، وموسى صابر على فرعون، لا ييأس من استجابته لإرادة الله تعالى، وفرعون يماطل، ويعد ثم يخلف ويريد أن يخلد إلى الأرض، ويرفض أن يرتقي بروحه وبشعبه إلى منازل النبوة، إلى أن تحول في المتخيل التاريخي إلى رمز للشر المطلق، والحاكم المستبد. فلكل أمة فرعون في كل قرن، ولكل أمة، وفي كل قرن مصلح، والصراع بينهما لا يتوقف إلا ليسْتَأْ نفَ. ويتكرر التاريخ، وتستنسخ كل جماعة فرعونها، وتملأ به الأرض شرا.

غير أن الله تعالى لا يجاري المستهزئين في لهوهم، وإنما يضرب لهم موعدا لا يخطئه، فيهلكهم ليطهر الأرض من دنسها وتستأنف الحياة بروح جديدة وأمل متجدد، وأنفاس ممدودة. ولعل الفكرة التي تلح للخطور بالبال من هذه السردية التاريخية التي ترَجعها شهرزاد على مسامع سهر، هي أن الشر لا وطن له، فهو يسكن الأرض كلها. وكما أن لمصر مكارهها ومحامدها، فكذلك لدول الخليج مكارهها وجمالها. وإذا كان فتحي يتخذ موقفا سلبيا من نظام بلده السياسي في كثير من المواقف، فإن ذلك يعود إلى هوسه ببلده، وإذا كان يتوق للهجرة إلى دبي، فلأنها تجربة شيقة وتستحق المكابدة، إضافة إلى كونها مطية لكسب ما عز تحصيله في الوطن. يناجي الصحفي إبراهيم وطنه وهو ينتظر إقلاع الطائرة المتوجهة به إلى الكويت: "كيف تتركينني يا مصر أرحل عنك هكذا....حتى وأنا

---

(١) -سعيد إدوارد، تعقيبات على الاستشراق،ترجمة صبحي حديد، المركز العربي للدراسات والنشر، لبنان، ط الأولى ١٩٩٦. ص ١٠٣.

على سلم الطائرة كنت أنتظرك تقفين، تمسكين في بيديك الطيبتين الخضراوين، يا حبيبتي يا أمي، يا عشقي يا دمي، يا كوني يا حلمي، يا جنوني....كنت أنتظرك يا مصر تهبطين من بين الحشود وتحملينني على كتفك وتقولين لا تخرج يا ولدي، ولكنك لم تفعلي يا أمي"[١]. هذا الخطاب العاطفي هو شهادة انتماء إلى وطن أسير لدى نظام مستبد، وهو شهادة تعلق روحي وعقلي بأرض معينة؛ إنه الشعور بأنه يقْتَلع من أرضه التي شب فيها، ويساق إلى تربة غريبة، لا تربطه بها أي تجربة ولا أي طفولة، أرض لا دفء فيها ولا موئل. لقد حيل بينه وبين بلده، كما يحال بين الطفل وأمه. يماهي إبراهيم بين هذا الموقف الذي يقفه، وبين صنيع الاستعمار مع الذين يصادر أرضهم ويقتلعهم منها، ويرمي بهم منفيين خارج الوطن. وفي كلا الموقفين نعاين لحظات التمزق بين مكانين، حيث تعيش الذات لحظة انشطار وتصدع، بفعل تلك القوة القاهرة التي تدفع بها إلى جحيم الخارج، وهي تمانع في حركة معاكسة ولكنها تعجز عن العودة إلى مكان الألفة فتستسلم لقدرها ببكائية يائسة.

وفي الحقيقة فإن المثقف هو مشروع إنسان كوني، لا يشعر بالغربة في كل مكان يعمره بشر، وفي كل بيت يغمره نور، غير أن عدائية الآخرين ترفض الأجسام الغريبة، ولا تقبل التعايش السلمي مع الوافدين الجدد. توجد جماعات ثقافية منكفئة على ذاتها، لا تقبل الدخلاء، وتطور باستمرار آليات طرد واستبعاد لكل غريب، ولا ينسجم مع نظام تطورها. إنها "تطرح كل ما لا يتفق مع المعايير التي تحيا بموجبها خارج نطاق الثقافة، فتجعله ضمن نطاق الطبيعة"[٢]. ورغم التطورات الخرافية التي

---

(١) -السيد حافظ، مسافرون بلا هوية، ص ٦٢.
(٢) كلود ليفي شتراوس، مقالات في الإناسة. ص ١٦٨.

يعرفها عصرنا، فلا زلنا بعيدين كل البعد عن الارتقاء إلى مصاف الإنسانية التي تتعالي على تحيزاتها وتمركزاتها الاعتباطية والتي كثيرا ما تؤسس على أساطير.

كتابة الذات:

تخضع نظم الكتابة الأدبية للأسس التي تبنى عليها العلاقة بين النظام اللغوي، والواقع بمفهومه العام، وتتكيف هذه الكتابة بما يعتري هذه العلاقة من رؤى وتصورات قد تأخذ مسالك متعددة وانحرافات غير متوقعة.

وقد ظل الخطاب الأدبي يحظى بالثقة المطلقة لدى اللساني وعامة الكتاب لكونه قادرا على التعبير عن الواقع بأمانة مطلقة، فنحكم على الخطاب حينئذ بأنه "انعكاس للواقع وتبليغ للمقاصد دون تحريف ولا مغالطة[١]، وبموجب هذا الرابط بين اللغة المتداولة واللغة الأدبية من جهة أن أداة الاستعمال واحدة وإن تباينت طريقة التواصل، شمل هذا التوافق الكتابة الروائية فاعتبرت قادرة على استيعاب قضايا العالم؛ ويتلقى القارئ ذلك باعتباره من المسلمات النقدية والفلسفية.

غير أن تلك العلاقة التقليدية بين الكلمات والأشياء، أو بين الخطاب والواقع الغفل لا تبقى قائمة على المطابقة المطلقة. لقد بدأت تتداعى بدءا من منتصف القرن العشرين نتيجة ما طرأ من تحولات جذرية طالت الحقول المعرفية على تنوعها. إن حقول المعرفة بمختلف أنواعها لم تعد جزرا معزولة تتمتع بحدود ثابتة يتعذر اختراقها. أضحت هذه الحقول متواشجة، ومتواصلة، بعضها يفضي إلى بعض. إن "من أبرز معالم

---

(١) محمد الناصر العجيمي، المشهد الآخر في كتابة الذات، مكتبة علاء الدين، صفاقس-تونس، ٢٠١٦. ص ٥٦.

الابستيمية الجديدة في العلوم الإنسانية تخصيصا أنه لم يعد ينظَر إلى الفرد باعتباره هوية قائمة بذاتها موحدة ثابتة الأركان النفسية ممتلكة قياد خطابها ومتحكمة فيه"(١). أضحى الآخر محشورا في خطاب الذات، مهووسا بها، مزاحما لحضورها مع تغيير في أشكال الرؤية للموضوع والتركيز على هذا الجانب أو ذاك، بحسب موقع الدرس والمنظور المنطلق منه.

يجادل بينيفيست أن الذات ما أن ترسلَ ملفوظا تتعين فيه وتتجلى لآخرها حتى تنفصل عن خطابها وتغدو كائنا لغويا موسوما بالتعدد الهووي، لا يوحد بين أشكال تمظهرها "سوى هذا الكائن المتصل الحضور في الخطاب والمتوهم أنه الماسك بخيوط خطابه"(٢). لقد كان لكتابات ديكرو المتعلقة بالتعدد الصوتي وكتابات آنسكومبري (Anscombre) دور حاسم في دعم نظرية باختين حول الحوارية والتي بموجبها ينظر إلى الملفوظ باعتباره حصيلة التفاعل بين الأفراد، وهو محمل بأصداء الاستعمالات الماضية التي تظل قابعة فيه ملازمة له. استنادا إلى هذا المعطى اللغوي لا تعَد لغة الرواية نقية، بل إنها خطاب هجين ومفتوح على كم غير محسوم من الدلالات. وإن شخصياتها محملة بمتناقضات واقعها المهزوز بفعل صراع الإرادات والرؤيات، والإيديولوجيات. فالصحفي والكاتب إبراهيم، في رواية "كابتشينو" يحمل في ذاته روح كل مثقف رافض للاستبداد السياسي في الداخل، ومتمرد على التمييز العنصري الموجه انطلاقا من دول الجوار العربي، وباتجاه العرب تحديدا.

---

(١) المرجع نفسه، ص ٥٧.
(٢) المرجع نفسه، ص ٥٨.

ويقع على عاتق صبري، الذي هاجر إلى العربية السعودية أن يظهر زيف خطاب العروبة الذي ظل طيلة عشرات السنين يملأ وسائل الإعلام ضجيجا خادعا. لقد كشف عدائية الآخر، ذلك النفطي الذي يضع نفسه في مقام خيرية زائفة، ويدعي الحق في أن يهب الحياة "للفوالين"، أو أن ينتزعها منهم. والفوال في المتخيل السعودي هو الذي يعيش على الفول بسبب فقره، وهي كما هو واضح صفة تحقيرية تضع المصري في أسفل سلم القيم من منظور الخليجيين.

"شعر أن كلمة مصري إهانة أو سبة أو عيبا.... كتب لي رسالة في الإمارات...قل لي يا فتحي يا خطيب القومية العربية، أين العروبة...فين عروبة....أي عروبة تنادي بها أنت وعبد الناصر بتاعك"(١). في هذا الخطاب، تتهاوى دعائم القومية العربية باعتبارها معلما أساسيا من معالم الهوية القومية التي يتموضع فيها فتحي رضوان، منذ أن كان طالبا، ورئيس اتحاد الطلبة المصريين. كما يكشف صبري عن استنفار مشاعره بسبب تهديد خارجي يستهدف عمقه الوطني. وهو لا ينفرد بهذا التعيين الهووي، فآلاف المصريين يشاركونه بعده الوطني بكل تداعياته ومقتضياته التاريخية والسياسية والإيديولوجية. إن صبري يتصدى للخطر الذي يشكله الرجل "النفطي" للمصريين تحديدا. فإذا كان المصري قد صنف (فوالا) بكل ما تحمل العبارة من معاني التحقير والتبخيس، فإنه هو الآخر يضع تصنيفا لا يقل تحقيرا عما وضِع له، ليغدو السعودي (نفطيا)، وهو كليشي تنميطي، يضع الخليجيين كلهم في قالب واحد، ليتحولوا إلى إنسان ذي بعد واحد. إنهم عبارة عن برميل من النفط، ولنا

---

(١) -كابتشينو، ص ٣٦٧.

أن نتخيل التمثيلات الكاريكاتورية المترتبة عن هذا النمط بالغ السوء.

هل كان صبري يتكلم من موقع السيادة، وهل ما تلفظ به كان تعبيرا عن إرادة حرة ومستقلة، أم أن خطابه من صنع الآخرين وأنه مسكون بهم. أم أنه "منخرط في نسيج متداخل من الخطابات المتعالية المخترقة خطابه وواقع في فخاخها دون أن يكون على وعي بذلك، وبأنه مصنوع من كلام الآخرين ومحكوم به"(١). إن نظريات التواصل الاجتماعي تنظر إلى الفرد باعتباره ذاتا غير مفصولة عن الجماعة التي تقاسمه التاريخ والثقافة والوطن. إن انتماء صبري إلى قومية مصرية بكل أبعادها ليس حقيقة خاملة. ومن هنا، فهو في خطابه إلى فتحي يعبر عن مقاصد تتجاوزه، وتفرَض عليه دون أن يشعر بإكراه. تصبح الهوية الفردية متماهية مع الهوية الجماعية، وتلقي بثقلها على الخطاب الأدبي وتعطيه بعده الاجتماعي والتداولي.

إن السعودي الذي يصنف المصري كائنا دونيا إنما يعبر عن رأي عام، وليس رأيا معزولا عن ثقافته. كما أن المصري الذي ينعت السعودي بالنفطي، إنما يعبر عن تمثيل سائد في بلده. إننا نعيش العالم وفق ما تمِدنا به ثقافتنا من معايير وأحكام وتمثيلات. "لم تعد القراءة الثقافية للنص الأدبي تقف عند حدود تفسير مضامين النص، بل إنها تجاوزت ذلك لاستكشاف واستنباط الأنساق الثقافية المضمرة خلف البناء الجمالي للنصوص الأدبية"(٢). إن سوء المعاملة التي يتعرض لها العرب في بلدان الخليج ليسْ ظاهرة معزولة عن ثقافة المجتمعات الخليجية. هذه الثقافات

---

(١) محمد الناصر العجيمي، المشهد الآخر في كتابة الذات، ص ٦٥.

(٢) عبد الرحمان النوايتي، السرد والأ،ساق الثقافية في الكتابة الروائية، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، عمان/الأردن، ط الأولى ٢٠١٦، ص ١٠٨.

هي التي تصنع الأنماط والكليشيهات، وتصنف العرب من خارج الحدود وفق معاييرها التي تشكلها مصادر قيمهم ورؤاهم. إن تمركزهم حول الذات وشعورهم بالتفوق على آخريهم يدفعهم إلى اختزالهم إلى خدم. وينطبق هذا السلوك على الأفارقة والشرق أوسطيين والآسيويين بشكل خاص. فالباكستانيون والهنود والإندونيسيون على سبيل المثال يشغلون كما يشغل العبيد لدى أسيادهم دون أن تصدر عنهم أية شكوى. لقد تعالت في السنوات الأخيرة أصوات محلية خافتة من داخل السعودية، من قبل مثقفين ومصلحين، تدعو إلى حسن معاملة هؤلاء البشر، وسرعان ما قمِعتْ هذه الأصوات، وكممتْ الأفواه، لأنها حاولت اختراق أنساق ثقافية راسخة في المجتمع الخليجي.

من أجل تمثيل الذات يخترق الروائي معايير السرد الروائي ويستحضر نصوصا تاريخية، في محاولة لتهجين خطاباته الجمالية وتعضيد طرق الكشف عن الأنساق الثقافية التي تثوي بداخل أدبه. وهي "تقنية حديثة في السرد الروائي بدأت تحل بالتدريج محل المبدأ القديم القائل بضرورة إنشاء حكاية مغلقة. لهذا فلا يكتفي الروائي بموضوعه وإنما يردفه بشروح نظرية وفكرية توضح خلفيات كثيرة من الوقائع والأحداث"(١). وتندرج هذا الإجراء في سياق التجريب الروائي ومحاولة ابتداع أشكال جمالية أكثر خصوبة معرفية وإثارة للدهشة.

في رواية "قهوة سادة" يستدعي الكاتب السرد التاريخي من أجل تمثيل الذات وقراءة ما ترسب في الوعي الجمعي بخصوص الهوية الجماعية للمصريين. "قال العقل: أنا لاحق بالشام، فقالت الفتنة: وأنا معك. وقال

---

(١) عبد الله إبراهيم، السرد والاعتراف والهوية، ص ١٥٠.

الشتاء: أنا لاحق بالبادية، فقالت الصحة: وانا معك. وقال الخصب: وأنا لاحق بمصر، فقال الذل والهوان: وأنا معك"[1]. إن استدعاء السرد التاريخي لجلب الأخبار المتعلقة بهويات الشعوب والجماعات الإثنية، هو تحييد للذات المفردة عن فعل التمثيل. فالناطق هو ذات جماعية في الماضي المطلق، ماضي الأسلاف الذين ندين لهم بوجودنا كحضارة وليس كأفراد عينيين. في هذا الخبر المستوحى من كتاب المقريزي (المواعظ والاعتبار في ذكر الخطط والآثار) يهيئ تشكيلات ثقافية جاهزة، فهي قوالب لغوية تصاغ فيها هويات الشعوب على تباينها. فأهل الشام أصحاب عقل وفتنة، وأهل البادية أهل صحة وخشونة، وأهل مصر أهل خصب ومذلة وهوان. إنها أحكام قيمة مرسلة اعتباطيا، وغير معضودة بتجارب واختبارات تؤكد صدقيتها. إن المتلفظ بهذه الأحكام غير معلوم الهوية، بالإضافة على كونها أحكام عامة ومرسلة على سبيل الإطلاق. ومع ذلك فيمكن أن نستدرج تصنيفات ثقافية ذات بعد اجتماعي وأخلاقي، متعلقة ببعض الجماعات القومية. فأهل الشام أصحاب عقل وفتنة، وأصحاب مصر ينعمون بخصوبة تربتهم بفضل النيل الذي يرفد نصف اقتصاد البلاد. ومع ذلك فإن الذل مسلط على عامة الناس بفعل الاستبداد السياسي. الشعب المصري في عمومه يعاني من الذل، في الداخل كما في الخارج. وقد رأينا هذا مع كثير من شخصيات السيد حافظ وفي أكثر من رواية. ذل للحصول على عمل، وذل للحصول على تأشيرة لمغادرة البلاد، وذل مع المخابرات العامة التي تلاحق المواطنين والمثقفين بوجه خاص.

الكرامة عملة نادرة حيثما حل الاستبداد، وقل الرزق، واتسعتْ الهوة بين

---

(١) السيد حافظ، قهوة سادة، ص ٤١.

من يملك ومن لا يملك. بعد كامب ديفد مباشرة، تدفقتْ الإعانات الغذائية الأمريكية على الشعب المصري. وقد تجسدت هذه الإعانات في شكل وجبات غذاء لتلاميذ المدارس المصرية، وهي عملية مقصودة تهدف من ورائها أمريكا أن تذيق طعم التطبيع لفئات عريضة من الشعب المصري، واستيعاب الغضب الشعبي الذي أحدثه التقرب من إسرائيل، ومواجهة القطيعة مع الدول العربية. بينما يرى بعض مفكري الشعب المصري أن الذل حل بالمصريين وسكنهم بفعل الاستبداد السياسي.

كيف تخترق صورة الآخر الذات وتسكنها وتشطرها؟ كيف يتم التفكير في الذات من خلال الآخر؟ أو كيف يتم التفكر في الآخر من خلال الأنا؟ ذلك يتجلى من خلال هذه السردية البليغة: "تنام الكويت في بحر الدولار، ولهيب الشمس بلا رحمة...الرحمة هنا الدينار، والرحمة في مصر ظل تحت شجرة من أشجار الفلاحين الذين يحبونك دون معرفة ويستقبلونك دون خوف ويدعونك دون تردد"[١]. عندنا شعبان وثقافتان وعقليتان، نقيضتان في هذه السردية. الكويت وشعبها، في مقابل مصر والمصريين. تختَزَل الكويت في بحر من الدولارات، ولا شيء غير ذلك. والإنسان يقاس بما يملك منها، ووجوده منوط بها.

والرحمة تختزل في الدينار. لا توجد قيم لا تقاس بالمادة، فلغة التخاطب لا تكون بغير الدينار والدولار. ومن لا يملك حظا منهما فهو غير موجود، ولا قيمة له. أما في الضفة الأخرى حيث توجد مصر، فإن شكل الوجود يختلف، ومعايير الإنسانية غير التي عرفناها في بلاد النفط. الرحمة في مصر تلتمس تحت ظل شجرة، ولدى فلاح بسيط، لا يقول إلا ما يؤمن به،

---

(١) مسافرون بلا هوية، ص ٤٥-٤٦.

ولا يفكر إلا بما يقول. باطنه هو ظاهره. الفلاح المصري يحب الناس لأنهم بشر مثله، ولأنهم آدميون فهو يتعاطف مع شرطهم الإنساني، ويستقبلهم في بيته دون مصلحة ظرفية، فهو مضياف، وكريم، وإذا دعا الآخرين إلى بيته، فلكي يحسن إليهم ابتداء ودون تردد، أو ارتياب، لأن غايته هي إكرام الإنسان فقط لأخوته. في الكويت يكرم الناس بقدر ما يملكون من الدولارات، وفي مصر يكرم الناس فقط لإنسانيتهم. إن جفاء الكويتيين يقابله سخاء النيل، وإن الحرارة هنالك يقابلها الدفء هنا. في الكويت قيم مجتمع منخرط في الامبريالية العالمية، ونمط الإنتاج الرأسمالي، حيث يشيء الإنسان وتسلع القيم، أما في مصر، فلا يزال هناك مجتمع محافظ يقاوم الرأسمالية ويقارع زحف الحداثة الهادمة، لا يزال المجتمع هنا، يؤمن بشريعته، ويرفض التخلي عن معالم هويته. إن صورة الذات هي النقيض المطلق لصورة الآخر، ولذلك يكفي أن أقلب الواجهة لأرى صورة الآخر في الجهة المعاكسة. في الكويت حرارة وقيظ قاتل، وفي مصر نيل وخصب وظل ممدود، في الكويت الدولار قيمة مطلقة، وفي مصر، الإنسان هو القيمة الوحيدة، في الكويت يحال الأجنبي إلى آخر منبوذ ومتروك، وفي مصر، يدعى الأجنبي ويرحب به دون تردد.
لم يجد إبراهيم عملا ،لم يتمكن من الحصول على ثمن مقالاته التي كتبها في جريدة القبس الكويتية، ولم يقبل كخادم لدى العائلة الكويتية إلا مدة يومين، ثم طرد من عمله، وظل يجوب شوارع الكويت تحت الحرارة القاتلة دون أن يرحمه أحد، وأرغمه ذلك إلى الاستنجاد بسفارة بلده للعودة إلى مصر، ولم ينل شيئا مما كان يحلم به.

في روايات السيد حافظ لا نكاد نظفر بصورة نمطية موحدة عن الذات؛ إن هي إلا تشكيلات ثقافية إناسية مستوحاة من التاريخ، أو من التراث أو

من خلفية إيديولوجية. إن صورة مصر تختلف من فئة إلى أخرى. فالذي ترصده عين الرجل البسيط غير الذي تسجله عين المثقف. هذا الأخير ينظر إلى المصريين من منظور إيديولوجي، وتمثيلاته ليسْتْ مطلقة ولا هي اعتباطية، ولا تندرج ضمن التصنيف الجوهراني. ومن هنا، فإن تمثيل مصر من قبل العامل البسيط، يختلف عن تمثيل المثقف، على غرار فتحي رضوان عندما خاطب تهاني قائلا "أننا شعب به جميع المفاسد، وتراكمت من كل العصور ونحن أيضا أكثر الشعوب العربية والعالمية رومنسية وعاطفة وانفعالات والعقل لدينا يعمل ببطء، ثم يعود ليركن ويتوقف عاما أو أعواما أو قرنا، ويعطل بلا سبب، وأنا أعمل على تفسير وإصلاح عطب العقل المصري والعربي"[1]. هذه الأحكام القيمية هي نتيجة عقيدة إيديولوجية اكتسبها فتحي من ماضيه النضالي، لما كان طالبا جامعيا بالاسكندرية. من ناحية أخرى نرصد في هذه التمثيلات ما ينتمي إلى العقل الجوهراني اللاتاريخي. وهو تصنيف موروث عن طبيعة راسخة في الذات المصرية، ولا يمكن تعديله. من ذلك مثلا أن المفاسد التي تنسَب للمصريين موروثة من عصور سابقة، إلى درجة أنها تحولتْ إلى سلوك ثابت يتعذر تجاوزه. من خصائص المصريين أيضا الطبيعة الرومنسية التي تتصف بها الشخصية المصرية؛ فهي ميالة إلى الأحكام العاطفية، في مقابل خفوت صوت العقل. ويعمل فتحي رضوان من موقعه النضالي على تعديل هذه الطبائع السلبية للنهوض بالعقل المصري الذي يعرف من حين لآخر دورات توقف مبهمة، وغير مبررة. إن كثيرا من هذه الأحكام تبدو اعتباطية، وبعيدة عن أن تكون نقدية أو حفرية، وإنما

---

(١) كابتشينو، ص ١٦٤.

هي نتيجة موقف سلبي من الذات، الهدف منه تبخيس الشخصية المصرية، من منطلق الرفض للواقع السياسي للبلاد. كما أن هذا الموقف السلبي يهدف إلى تبرير الالتحاق بإحدى دول الخليج، بحثا عن فرص العمل. فالمثقف العضوي، والفاعل لا يميل إلى الانسحاب من معركة التغيير، مهما كانت درجة الاستبداد السياسي، ودرجة القمع والتهميش. فإذا كانت النخبة المستنيرة تفضل مغادرة البلاد، فإن ذلك من شأنه أن يحدث فراغا ثقافيا قاتلا من شأنه أن يؤبد تخلف المجتمع وركوده المعرفي والاقتصادي.

وردت في الصورة التمثيلية المذكورة أعلاه عبارة "العقل المصري"، ولا نعرف ما المقصود من هذه العبارة. هل يوجد عقل مصري في مقابل عقل خليجي، أو تركي أو إيراني، أو فرنسي؟ إنها نعوت اعتباطية تتحدث عن جواهر لا يمكن الوثوق بنتائجها ولا بجدواها المعرفية. أما إذا كان المقصود بها، الإنتاج الثقافي والعلمي في مصر، فيبدو هذا متماسكا، ومنسجما مع مسار النقد الذاتي لفتحي رضوان. قد ينشط البحث العلمي في ظروف معينة وقد يضعف بسبب أوضاع سياسية مناسبة أو غير مناسبة، لهذا الشكل من أشكال الإنتاج، وهذا وارد في مصر كما هو وارد في أي دولة من دول الجوار العربي أو الغربي. فالمناخ الاجتماعي والوضع الطبقي للعلماء والمبدعين والفنانين يؤثر بشكل مباشر في إنتاج المعرفة وتنوير المجتمع وتعميق الشعور بالأنا الحضارية لأي إنسان.

إن وضع المثقف العربي في بلده وضع إشكالي إلى أبعد الحدود؛ وقد كان للضائقة المادية التي يكابدها الدور الحاسم في تحديد علاقته بالنظام القائم؛ كما أن للمناخ السياسي المهيمن على الوطن دوره في تحديد مسارات المثقفين وردود أفعالهم من عالمهم الداخلي والخارجي. ولقد

دأبت كل الأنظمة العربية على السيطرة على نشاط المثقف واحتوائه من أجل تحييد أفعاله النضالية ومقاوماته لتوجهات النظام القائم، والتي تبنى على خيارات نخبوية وفئوية. بسبب ذلك يفكر المثقف في الهجرة خارج الوطن هروبا من اضطهاد قلمه، ومن مساومته على حرية فكره، وقناعاته. ولقد مثل فتحي رضوان هذه السردية. فهو المثقف الذي يواجه مواقف السلطة بكثير من السخرية والاستعلاء. "هذا قدرك يا ابن الحاج رضوان.... لا تطيقك أرضك، ولا تطيق شعبها....ماذا تعني كلمة وطن؟...أبوك يحب الملك فاروق وجدك كذلك، وأنت تحب عبد الناصر وتحب العروبة والعرب...من أجل عيون عبد الناصر (.....) شيء غريب لا أحد يطيق العيش على أرض الوطن...شعب يحلم بالرحيل"[1]. إن الحلم في الترحال أو السفر أو الرحلة إلى الأماكن النائية هو شعور إنساني خالص بغض النظر عن دواعيه وخلفياته وحيثياته؛ غير أن الذي يميز الشعب المصري هو أن تعلقه بالرحيل-على ما في المفردة من إكراه-هو حالة القهر الذي يدفع للرحيل الاضطراري.

يستمد الإدراك البشري وضوحا وألقا من الإقبال على العالم، والتردد على البلدان والأماكن النائية. فالسفر أفضل طريقة للتربية، "وللروح في السفر تمرن مستمر على ملاحظة الأشياء المجهولة، والجديدة، ولا أعرف إطلاقا مدرسة أفضل لتشكيل الحياة، كما قلت كثيرا من العرض المستمر على الروح لعدد من تنوع الحيوات الأخرى، الابتداعات والممارسات، وجعل الروح تتذوق مثل هذا التنوع الدائم من أشكال

---

(١) -كابتشينو، ص ٣٧.

طبيعتنا"[1]. غير أن السفر من هذا المنظور الانثروبولوجي ليس هو الذي يسكن المصريين الذين لا يطيقون العيش على أرض الوطن. المصريون مدفوعون إلى مغادرة الوطن تحت إكراه الحاجة المادية، وليس تحت إلحاح معرفة العالم، وإدراك أسراره، وفهم مجاهيله، وتذوق جمالاته. إن السفر خارج الوطن يعمق إدراكنا لوجودنا، ويقوي حبنا لوطننا. فالغريب يضاعف ألفتنا بكوننا، ويصحح رؤيتنا لذواتنا، ولآخرينا، كما أن السفر يفضي بنا إلى نسبية القيم. إذّ أننا لسنا وحدنا نسكن هذه الأرض؛ نحن نتقاسم العالم مع جماعات إثنية تختلف عنا ولها مسارات تطور تختلف عن مساراتنا، واختلافنا معها يثرينا ويضاعفنا ويغني تجاربنا، ويجعل الحياة المشتركة بيننا ممكنة وشيقة.

إن فتحي رضوان يرغب في الهجرة إلى الإمارات من أجل الظفر بمنصب عمل، ولأن المناخ السياسي الذي انبثق عن التطبيع مع إسرائيل لم يعد يناسب قناعاته، فلم يعد مشدودا إلى تربة الوطن رغم أنه مهووس به وبجمال عبد الناصر، وما تبقى من روحه. "جلس على مقهى سيد درويش في محطة الرمل معه كتاب وحلم ضائع بين نهد الوطن العربي وفرج الوطن مصر المستباح من كل الاستعمار منذ سبعة آلاف عام"[2]. مصر أضحتْ امرأة جميلة اغتصبها الفحل الأمريكي، واستباح جسدها فأضحتْ محظيته الأبدية مقابل أن يتكفل بطعام أبنائها الجياع؛ واستبيح من بعد ذلك جسد فلسطين هي الأخرى، وطلِبَ من العرب أن يصمتوا صونا للعرض، ووأدا للفتنة. مصر لا يمكنها أن تفلت من مغتصبيها، فقد أحكموا القبض عليها

---

(١) -تيزفيتان تودوروف، نحن والآخرون، ص ٥٥.

(٢) قهوة سادة، ص ١٨٥.

ولن يدعوها تتحرر مهما كان الثمن. ترمز الأجساد الأنثوية إلى الأرض المفتوحة؛ في المخيال الكولونيالي، الشرق كله يصَور على أنه محظية موهوبة ومتاحة، وسلبية في انتظار الفحل الأوروبي الذي يخترقها، ومن ثم يمتلكها. إن توظيف مفردات الجنوسة وإسنادها إلى الأرض العربية من قبل فتحي رضوان يؤكد هذه التمثيلات الكولونيالية وحضورها في وعيه. وإن حمله لكتاب وهو يجلس في مقهى سيد درويش، هو كناية على أن تخليص هذه الأنثى الحرون من أيدي مغتصبيها لن يكون إلا بالمعرفة. وإذا كانت الكولونيالية قد استولتْ على الشرق العربي بسلاح المعرفة فإنه لا يمكن تخليصها منها إلا بنفس السلاح.

ولإن كان حلم التنوير قد تحقق أو كاد بفعل النهضة التي حملتْ عبأها الأكبر مصر، فإن حلم التحرير صعْب المنال بفعل صعوبة الخصم وامتناع الضحية عن التحرر، خوفا من وهم الهزيمة مع الذات. غير أن لمصر تجارب قرون مديدة مع الاستعمار، وليس آخرها الاستعمار الإنجليزي. لقد تعودت الأنظمة المصرية المتعاقبة على الاشتغال على الوصايا، والانخراط في عصبة الامبريالية العالمية، ومن أجل فك الارتباط مع الهيمنة الأمريكية والحلف الإسرائيلي، لا بد من ثورة لا نظير لها في التاريخ المصري كله. بسبب ذلك ضاع حلم التحرير في نظر فتحي رضوان. "السنوات المضيئة في تاريخ مصر قليلة، أو نادرة؛ والمصريون لا يحبون مصر، لأننا بالحب نتطهر نتغير؛ ونحن نادرا ما نتغير ونتطهر. مصر في معظم الأحوال نجسة وحين تطهر تعلم العالم التطهير، وسرعان ما تعود للنجاسة وهي الكذب والفهلوة والكسل"(١).

---

(١) المصدر نفسه، ص ٢٦١.

هذا خطاب إدانة للمصريين الذين قتلتهم الغيرية، وحب الذات وكراهية الآخر والسعي إلى حشره في الأركان المظلمة، وإنكار حقه في الوجود، وإقصائه من المشهد العام للمجتمع. بسبب ذلك لم تتمكن مصر من تجاوز قصورها وتخلفها وتبعيتها للأجنبي. لا تزال الأنظمة المتعاقبة على هذا الوطن الكبير تكذب على شعوبها، من أجل أن تداري ولاءها للآخر، العدو الأبدي للشعب، وهي بفعل ولائها له نجسة، فالاستعمار قذارة وانحطاط أخلاقي وفكري، وكفر بالعقل وبقيم الإنسان العليا. والامبريالية عبودية ونكوص إلى قيم القرون الوسطى. "ستنتهي الأمة العربية خلال السنوات القليلة القادمة والقريبة جدا من المحيط إلى الخليج، وسيظل من العرب لغة القرآن الكريم الذي سيدرس في ألمانيا والسويد وأوروبا وأمريكا بسبب أنه دين الغالبية العظمى هنالك، وستكون اللغة العربية الأولى في العالم، وسيقال في أدبياتهم: نزل القرآن على محمد عليه السلام، وهو نبي من أصل عربي في زمن ما وانقضى العرب واختفوا من التاريخ"(١). يستشرف الكاتب زوال العرب أصحاب الحضارات الكبرى، وسيبتلعهم الغرب الامبريالي ما داموا على هوانهم وضعفهم، وما داموا أعداء لمثقفيهم ومبدعيهم. لقد ترك العرب القرآن الكريم وراء ظهورهم ورموا بعلمائهم ومصلحيهم في المنفى وفي السجون ليستريحوا من ضجيجهم ولغوهم. فهم الآن يستمتعون بأصواتهم، وبسكينتهم، ولا أحد يزعج ضمائرهم من سباتها. وعندما يجوع الغرب سيفتك منهم أرضهم ويلقي بهم في البحر، أو يتخذهم عبيدا وخدما، ولن يكون للعرب من صوت ولا وجود بعد ذلك، إن هم إلا ذكرى باهتة في تاريخ الأمم الغربية التي

---

(١) قهوة سادة، ص ٢٦١.

ستكتسح كل اليابسة من جديد. فقد كان الغرب في النصف الأول من القرن العشرين يحتل خمسا وثمانين في المائة من اليابسة، وهو اليوم أقدر مما كان عليه البارحة، ولن يعجزه إعادة الاحتلال، فهي مسألة وقت. "إن البلاد التي عبرتْ عليها مرة أنفاس الغرب المثقلة بالفكر العلمي والتي تركت عليها هذه الأنفاس في عبورها علامة قادرة على البقاء لا يمكن أن تعود كما كانت من قبل"[١]. إن الفكر العلمي الذي نفثته الدول الغربية على بلدان الشرق التي مرت عليها مثقل بالإيديولوجيا، وبعلامات التبعية الثقافية التي لا فكاك منها، وبرموز الآخرية المانعة لنشأة خطابات الرفض. إن التعالي الغربي على أغياره مبثوث في كل الفضاء، وهو يتخلل كل زوايا العقل الظاهر والباطن، نتحسسه في وسائل الإعلام وفي الإنتاج الأدبي والسينمائي وفي الخطاب الأكاديمي، وفي العلاقات السياسية. ولذلك يستبعد فتحي رضوان أن "نتغير ونتطهر". إننا مثقلون برموز دونيتنا وبآثار استلابنا وخنوعنا للغرب المتغول الذي يهددنا بالتجويع والترويع والإبعاد والإقصاء. لقد سكننا الخوف من أنفسنا ومن الآخر، والخوف من الخوف ومن الجوع والإبادة الرمزية. أليستْ حروب اليوم عقابا لكل أمة تحدث نفسها بالتحرر وفك الارتباط مع آخرنا البعيد والقريب، في سوريا والعراق وليبيا ومصر واليمن، والجزائر بعشريتها الحمراء والسوداء، والتي تهدد اليوم بعشرينية أكثر احمرارا وسوادا. إن عالمنا اليوم هو عالم الكبار المتوحشين، الذين يستعبدونك أو يقتلونك، ويرون في ذلك حقا طبيعيا، خولته لهم طبيعتهم الكاملة. "إن عصر النهضة الذي تزامن مع اكتشاف أمريكا سيكون متميزا عما سبقه لأنه

---

(١) سعيد إدوارد، الاستشراق، ص ٢٢٣.

أبرز إلى الوجود إدراك الأوروبيين أنهم أصبحوا قادرين على فتح العالم "[1]، وقد فعلوا ذلك، وأدركوا مدى تفوقهم على العرب والمسلمين، وإن السيطرة المطلقة على هؤلاء وإعادة استعمارهم لم تعد في حاجة على مبررات. فالرجل الأبيض، ولمجرد عرقه الأبيض من حقه أن يسود العالم ويقود قافلة الحضارة الإنسانية، وعلى الأعراق الملونة أن تنضوي تحت زعامته إن أرادت البقاء على قيد الحياة.

إن الروائي كثير العودة إلى المتخيل التاريخي من أجل تشكيل الوعي بالحاضر، وإن كثيرا من أحداث العصر لتجد جذورها في التاريخ القديم، الذي لا ينفك يمِدنا بمفاتيح لفك شفرات الحاضر المبهم والمستعصي على الإدراك، هذه الأمة التي كانت بالأمس القريب تمد العالم بالمعرفة العلمية أضحتْ رجلا مريضا، ممددا على سرير العمليات الجراحية، أمام طبيب غربي تتلمذ جده الأول على الرازي وابن سيناء، وغيرهما من أعلام بغداد والبصرة. "هذا وطن قتل الأنبياء، وطردهم منذ أخناتون، وطن بلا أجنحة لا يحب الطيران والحرية، يعشق العبودية، ويزَور التاريخ"[2]. مصر قديما تقتل الأنبياء واليوم تقتل العلماء والمفكرين وتجوع المبدعين، وتشرد الثائرين، وتكرم الخانعين والمصفقين، وتصَدر أساليب القمع والقهر إلى الدول التي تفتقر إلى التجربة في ميدان محاربة الثوار، باسم محاربة الإرهاب، والمحافظة على الأمن والسلم الاجتماعي. وفي الواقع فإن مصر في هذا المجال ليستْ وحيدة، إذ أن كل العرب على دربها من أجل السلم والاستسلام العالميين، ومن أجل أن يرضى آلهة النظام

---

(١) عبد الله إبراهيم، المركزية الغربية، الدار العربية للعلوم ناشرون، ٢٠١٠، ص ٢٠.
(٢) قهوة سادة، ص ١٩٣.

الدولي الجديد والقديم على الزعماء العرب، ويباركوا حكمهم بشكل أبدي. يدين فتحي رضوان المصريين بكثير من العادات السيئة التي تمنع لديهم إرادة التغيير، والقدرة عليه؛ ومن أمثلة ذلك الكذب والفهلوة والنجاسة. وتلك أخلاق تكشف عن شخصية مهتزة، غير قادرة على النهوض بأعبائها الحضارية، دع عنك أن تحدث تغيرا في وعيها وبصيرتها. العربي يكذب في عواطفه تجاه الآخر، ويكذب في تمثيل الواقع، وفي رواية التاريخ. فهو يزور الأحداث، ويداري الحقائق، يضلل المتعاملين معه.

في حوار مع صبري تتكشف لنا الأجواء السياسية المشحونة بالعدائية في السبعينات والثمانينات من القرن الماضي، ويتكشف لنا عمق الإحباط الذي ألم بالشباب العربي وبروح المقاومة الآيلة إلى الذبول والتلاشي:

-ايه يا فتحي تفتكر حنحارب إسرائيل؟

-مش عارف، بس أكيد حرب الاستنزاف بداية

-دا لعب عيال !

لم أعد أعرف يا علي ماذا سيحدث في مصر ولا في الوطن العربي، حتى الغرب خدعنا، وأمريكا....هل لأننا نستحق أن نخدع...أفكر في الرحيل من مصر (.....) إلى الكويت.

-لماذا الكويت؟

-الديمقراطية هناك تمارس بشكل رائع"(١)

في مرحلة السبعينات كانت القضية الفلسطينية لا تزال تشغل الإعلام العربي بشكل محموم. غير أن الذي نتبينه من خلال هذا الحوار هو أن

---

(١) قهوة سادة، ص ٢٦٤.

الأنظمة العربية تخلت عن التزاماتها القومية تجاه القضية، إما علانية كما هو الشأن مع نظام السادات، أو سرا كما هو الشأن مع كثير من الأنظمة العربية التي خانت الجيش العربي وتخابرت مع إسرائل وأمريكا، وسببت هزيمة تاريخية للعرب. وقد أحست الطليعة المثقفة بهذا المنحنى الخطير لقضيتها، وسكنها الإحباط والهزيمة النفسية بشكل لا شفاء منه، مما دفع بفتحي رضوان أن يطلب "قهوة سادة" من أجل أن يغيب وعيه عن واقع مرير.

كان المثقفون العرب من دعاة الديمقراطية وحقوق الإنسان يعولون كثيرا على تعاطف الغرب معهم؛ غير أن مسار الأحداث كشف نفاق الغرب وغباء العرب، الذين يثقون في مستعمر الأمس. صحيح أن أوروبا وأمريكا تعمل على نشر الديمقراطية على كل الشعوب، وتدعو إلى أنظمة مفتوحة من أجل مثاقفة فاعلة وحوار حضاري نشط. غير أن هذا الخطاب الظاهر يهدف إلى إشغال العرب بالأوهام. فالحكومات الغربية لا تراعي إلا مصالح شعوبها، ولا ترغب في نشر الديمقراطية في الوطن العربي، لأن ذلك سيفضي إلى أنظمة وطنية، تقاوم الامبريالية العالمية، وتسترجع هويتها الحضارية الممسوخة بفعل العولمة. في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر، صنع تخلف العرب مبررا للاستعمار، الذي كان يَعِد بتحضير الشعوب البدائية، ونقلها من مرحلة الطبيعة إلى مرحلة الثقافة. وبعد ذلك أعلن خطابا آخر مفاده أن العرب ذوو تركيبة بشرية ناقصة وأن تخلفهم هو جبلة وفطرة، وطبيعة ثابتة، وبالتالي لا يمكن أن يتطوروا. وإننا نسمع اليوم خطابا شبيها. يدعي الغرب العمل على نشر الديمقراطية في الدول العربية، ومع ذلك يدعم الأنظمة الشمولية والانقلابات العسكرية. ولقد حصل هذا في أكثر من بلد عربي، حيث أقيمت انتخابات

حرة أفضت إلى معارضة حقيقية بما لا يشتهيه وكلاء الاستعمار، فأجهضت المحاولة وصادر العسكر إرادة الأمة، وعادت الأمور إلى الأنظمة المستبدة، وفقد العرب فرص التغيير، ولازمهم الإحباط والهزيمة النفسية. لقد خدعنا الغرب من أجل مصالحه، وعلينا أن ندرك أنه ما لم نتغير من تلقاء أنفسنا، واستنادا إلى ذاتنا الحضارية، فإننا لن نتطور، ولن نحرر أنفسنا من أوهامها، دع عنك أن نحرر فلسطين، أو أفغانستان أو أي بلد يقع تحت طائلة الامبريالية الغربية.

يدخل الإقرار بأخطاء الذات حاضرا وماضيا في أدب الاعتراف وهو موضوع محل شبهة وموضوع ارتياب. فالقارئ لم يتعود على تقبل تسريد خطاياه، وتضمينها في قوالب جمالية لتتحول إلى محكيات ومرويات تقرأ، وتحكى. إن عرض ما هو مسكوت عنه يكسر تابوهات المجتمعات التقليدية التي تعودتْ على تبجيل الذات وامتداحها بكل ضروب البطولة الوهمية، والفخار المبالغ فيه. إن جرأة فتحي رضوان دفعته لفضح كذب المصريين والعرب كلهم، ونفاقهم ونجاستهم، ورفضهم التغيير والتطهر من الخطايا. كما فضح فتحي رضوان من موقعه الطلابي زيف خطابات الأنظمة الرسمية، وملاحقتها للأقلام الحرة وتكميمها للأفواه المفتوحة بأصوات عالية. كشفت سردية رضوان عن نفاق الغرب وخداعه للشعوب العربية؛ فقد تخلت الحكومات الغربية عن جهود مساندة الثورات العربية، وتدخلتْ من أجل تحوير مسارها وتشويهها، وتحويلها إلى وبال على الشعوب. إننا نرى رأي العين كيف تدخل الغرب في ثورات الربيع العربي من أجل تحويلها إلى حروب أهلية بغيضة، ومدمرة؛ لم يكن خطاب التحضير الذي تذرع به الاستعمار من أجل الاحتلال غير خديعة ماكرة الهدف منها إخضاع العرب، وإضعافهم وتحويلهم إلى أفواج من البرابرة،

والإرهابيين الذين يتعين إزالتهم من الوجود.

إن شخصية فتحي رضوان تمثيل بليغ عن شخصية المثقف العربي المشروخة والمتصدعة بحكم المفارقات العجيبة بين الخطابات العلنية للمؤسسات الرسمية في الداخل وفي الخارج، وبين الواقع المعاش. إننا نعيش ابتذال العالم وانحطاطه، هذه هي الإرسالية التي تتبطن الخطاب الروائي للسيد حافظ. وقد تخلى المثقفون العرب عن دورهم التاريخي في مقاومة أشكال الشر، وانحازوا للمصالح الفئوية. والأنظمة الرسمية بدورها تسعى لاحتواء المثقفين بكل سبل الإغراء المادي، أو بأساليب عقابية معلومة ومتوقعة. وبعض المثقفين يؤثرون مغادرة البلاد ومحوها من الذاكرة الثقافية لوجودهم الاجتماعي والروحي تعبيرا عن حجم الإحباط الذي أصابهم بفعل الاستبداد السياسي الذي حول البلاد إلى سجن قهري. تروي لنا قصة "شيكاغو" لعلاء الأسواني سردية بعض المثقفين الذين فروا من مصر لأسباب سياسية، ومن بين هؤلاء (رأفت ثابت) الذي أكمل دراسته بأمريكا وحصل على جنسيتها تعبيرا عن تبرئه من هويته العربية. وقد طورت هذه الشخصية كراهيتة هائلة لكل ما يذكره بمصر والمصريين. وبحكم كونه مشرفا على قسم "الهستولوجي" بجامعة (إلينوي) بمدينة "شيكاغو" كان يرفض انضمام أي مصري لهذا القسم الأكاديمي لأن المصريين "لا يتعلمون من أجل العلم، وهم يحصلون على الماجستير والدكتوراه، ليس من أجل البحث العلمي، وإنما من أجل الحصول على ترقية أو عقد مجز في بلاد الخليج"(١). قد يكون هذا التبرير منسجما مع واقع الحال، ولكنه في بعده الخفي يعبر عن نقمة هذه

(١) -عبد الله إبراهيم، السرد والاعتراف والهوية، ص ٢٥٠.

الشخصية من بلده الأصلي بفعل الاستبداد السياسي في عهد جمال عبد الناصر. لقد تحول هذا الرجل إلى مستشرق سيء السمعة بفعل كراهيته المرضية لكل العرب. فبعد أحداث الحادي عشر من سبتمبر التي كانت أمريكا مسرحا لها صرح رأفت قائلا أن أمريكا من حقها "أن تمنع أي شخص عربي من دخول أراضيها حتى تتأكد من أنه شخص متحضر"(١). غير أن رأفت لم يقل لنا كيف يمكن لأمريكا أن تختبر تحضر العرب، كما أنه لم يشرح لنا مفهوم التحضر. ولعله يدل على ذلك من خلال شخصه، لكي يغدو دليل التحضر هو التخلي عن كل ما هو عربي. وإذا كان ذلك كذلك فإننا بإزاء مستشرق متطرف، وشديد الكراهية للعرب. فهم برابرة وهمجيون وعنيفون ومتعصبون ومتوحشون، خصوصا إذا تمثلوا بالإسلام. فأن تكون متحضرا من وجهة نظر رأفت هو أن تتخلص من هويتك وتتماهى مع هوية غربية. ومن المفارقات العجيبة أن أمريكا (المتحضرة) تدعم بقوة النظام المصري الذي جاء رأفتْ يحتمي بأمريكا منه.

من شخصيات رواية "شيكاغو" أيضا زينب رضوان التي كانت تقاوم فساد النظام طيلة عقود، لتعلن في الأخير هزيمتها في معركة غير متكافئة، ويدفعها إحباطها إلى الانخراط في دائرة النظام الرسمي، وتبرر مسعاها بأن "مصر في أسوأ حالاتها (....)، كل ما ناضلنا من أجله أنا وزملائي كان سرابا ...لم تتحقق الديمقراطية، ولم نتحرر من الجهل والتخلف والفساد، ...كل شيء تغير إلى الأسوأ...الأفكار الرجعية تنتشر في مصر كالوباء. تصور أنني المسلمة الوحيدة التي لا ترتدي الحجاب

---

(١) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

في إدارة التخطيط من بين خمسين موظفة"[1]. في هذه السردية صورة رهابية بالغة القتامة عن المجتمع المصري بعد التطبيع مع إسرائيل. فالمجتمع المصري في أسوأ حالاته، وهو أشبه برجل مريض يعاني من أوبئة كثيرة، ليس اقلها الفقر والجهل والتدين بدافع الاكتئاب وليس بدافع الانفتاح على مقومات الهوية الإسلامية. أصبحت ظاهرة التدين من أساليب مقاومة النظام، وهي رد فعل على العولمة المفرطة وانخراط مصر في الشرط الامبريالي بشكل مبكر على حساب انتماء الشعب ونظامه الثقافي الذي لا يحتمل التعاطي مع اليهود بحكم كونهم عدوا أبديا، كما أنه لا يحتمل الحداثة على الطريقة الأمريكية، الأمر الذي جعل قيم المجتمع المصري تذوب أمام المد الصاعق للثقافة الأمريكية التي اكتسحت الفضاء المصري مرفقة بمساعدات غذائية موجهة للفئات المسحوقة من أجل امتصاص غضبهم. غير أن تفسير زينب رضوان لنشوء الحركة الإسلامية في مصر تفسير آخر؛ فهي لا تعتبرها رد فعل على تطرف النظام وانحيازه لثقافة امبراطوإية العصر بل ترى فيها حالة اكتئاب جماعي ويأس يدفع إلى خيارات خارج إطار العقل. إن "ما ينتشر في مصر الآن ليس تدينا حقيقيا، وإنما اكتئاب نفسي جماعي مصحوب بأعراض دينية"[2]. توظف زينب بنية لغوية هجينة من أجل توصيف الظاهرة الاجتماعية التي لا تحظى لديها بالرضى. إنها تستعمل ملفوظا مخصوصا، وكأنها ليست هي التي أنتجته من ذاكرتها الثقافية؛ إنه ملفوظ ينتمي حقل الطب النفسي، وذلك يوحي بأن رأيها هو الرأي العام المتشكل في حالات مرضية. "نحن

(١) المرجع نفسه، ٢٥٩-٢٦٠.
(٢) علاء الأسواني، شيكاغو، عن عبد الله إبراهيم، السرد والاعتراف والهوية، ص ٢٦٠.

نصف بالبناء الهجين ملفوظا ينتمي حسب مؤشراته النحوية والتوليفية إلى متكلم واحد لكي يمتزج فيه عمليا ملفوظان وطريقتان في الكلام، وأسلوبان ولغتان ومنظوران دلاليان واجتماعيان"[١] . تتماهى لغة زينب مع لغة الطب النفسي، وهما يشكلان منظورين مختلفين، وينطقان بلغة متباينة، ومع ذلك تلتحم اللغتان في ملفوظ واحد من أجل تضليل المتلقي وإيهامه بأن ما تتلفظ به زينب هو رأي عام، وذلك يشكل إدانة إلى من تعتبرهم زينب مرضا اجتماعيا يجب علاجه. نعتقد أن حكم زينب رضوان على الظاهرة الإسلامية انطلق من منظورها الذاتي حيث تشير إلى عزلتها الثقافية في مكان العمل؛ إذْ كانت الوحيدة من بين خمسين عاملة لا ترتدي حجابا إسلاميا. فإذا اعتبرنا أن هذا اللباس المخصوص هو رمز لانتماء ديني، فهو يتحول إلى جزء من هوية مجتمع ومن ثقافته التي لا تقبل الانثناء أمام الأفكار الوافدة عن الغرب، والتي لا تنسجم مع رؤية المصريين. إن زينب رضوان، من بين آخرين وأخريات كثر، يتبنون إسلاما دون أعباء ميتافيزيقية، إسلاما غير قابل للتشكل الاجتماعي، مفرغ من بعده التداولي. وهي رؤية تذكرنا بتمثيلات المستشرقين الذين يرون في الحجاب قهرا لجسد المرأة، ونكرانا لذاتيتها، واضطهادا لأنوثتها.

يكشف تمثيل زينب لعالم المرأة في المجتمع المصري عن تصدع في بنية المجتمع، وبداية صراع بين تيارين فكريين، وهما التيار العلماني الذي يعضده النظام الرسمي، والتيار الإسلامي الذي يعادي الجميع بدعوى

(١) ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ترجمة محمد برادة، دار رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط ٢٠٠٩. ص ١٣٣.

حماية الجميع. إن المثقفين الذين يدينون بالولاء للنظام السياسي، وهؤلاء الذين يتبنون التيارات العلمانية كالماركسية أو الليبرالية، يعملون على إنتاج ثقافة نسوية تقاوم الهيمنة الذكورية في شكلها الديني أو التقليدي، ويجادل التيار المحافظ أن ذلك انسلاخ عن الثقافة العربية والإسلامية، وهم من أجل الانتصار لثقافة الأسلاف يكرسون كل رموزهم الفكرية والاجتماعية والمؤسساتية، وهو الأمر الذي شطر المجتمع المصري وعطل حركته التاريخية باتجاه التحديث والتنمية. والمستفيد الأكبر من هذا الاحتقان السياسي هو النظام القائم الذي يتغذى من خلافات الآخرين، ويعمل على تأبيدها.

الخاتمة:

هذه دراسة في ثلاث روايات من إنتاج السيد حافظ، وإن كانت بعيدة عن الإلمام بكل زوايا التمثيل والتسريد الكامنة فيها، إلا أنها تعد مدخلا للعالم الروائي لهذا الكاتب الفذ وعالي الخصوبة. يحاول السيد حافظ أن يكتب العالم ويحوله إلى كيانات لغوية، ثم يعريه لفضح زيفه ولا إنسانيته.

القضايا المثارة في الروايات لا عد لها ولا يمكن حصارها في دراسة واحدة، كما لا يمكن الدخول إلى عمقها من باب واحد. المداخل متعددة، وكلها تفضي إلى مركز واحد، وفي قلب هذا المركز يوجد الإنسان معزولا عن محيطه الخارجي، منكفئا على جلده، يقارع قبح العالم بأسنانه، وبأظافر يده. لا يملك من الأسلحة إلا التي زودته بها الطبيعة الغفل.

وقد حاولت في هذه الدراسة المتواضعة أن أثير طريقة تمثيل الذات من خلال تمثيل الآخرين، ومن خلال ما تخزنه الذاكرة الجماعية عنهم، وكيف نفكر العالم من خلالهم، كيف تستحضرهم ونعدلهم ليناسبوا استيهاماتنا وأحلامنا لجعل الحياة أكثر قبولا. إن العبور إلى هذا الآخر الذي يقابلني في الضفة الأخرى ويغازلني ويدعوني إليه، من أجل أن نتقاسم عبء الوجود وتكاليف البقاء على قيد الحياة، لم يكن مشروعا ناجحا، إذ هذا الآخر تحول إلى جحيم، ينكر آخريتي ويدوس عليها بالنعال، ويستكثر علي اعترافا بالوجود في فضائه بصفة إنسان، ويريد أن يحولني إلى خادم مرصود لقضاء حاجاته، مقابل الكفاف من العيش. وإن العودة إلى الرحم الأولى للذات، بعد مغادرتها، هو الآخر مشروع فاشل. إن الخروج من مكان الألفة اغتراب وتيه وشتات، وإن العودة إليه أصعب من عودة الروح للجسد إذا غادرته.

يتجول بنا الراوي في ثلاث دول خليجية بحثا عن فرص للعيش، غير

أن هذه الدول تواجهنا بعدائية مثيرة للدهشة، إذ ألفينا أنفسنا غرباء، رغم التاريخ المشترك، ورغم الدين واللغة. لا شيء يجعلنا نشعر بأخوة الآخر القريب. إن عرب الشرق الأوسط الذين بنوا اقتصاد الخليج، لم يكن ينظر إليهم إلا باعتبارهم عبيدا مسخرين لخدمة الرجل النفطي، الذي كرمته العناية الإلهية فجعلته وصيا على البقاع المقدسة وحبته بثروات باطنية لم تتوفر لأوروبا، وإذا به ينقل القداسة من الحرمين إلى ذاته، ويطلب من الآخرين تقديسه، وخدمته بكل تفان، والوقوف له كما يقف التلميذ لأستاذه، والعبد لسيده. لا يزال الخليج العربي يعيش على ثقافة القرون الوسطى رغم المال والذهب والحداثة المظفرة. ولا يزال المثقفون العرب يناوئون الاستكبار العالمي ووكلاءه بأقلامهم وبعقولهم وبكل اشكال الكتابة وبكل لغات العالم. المثقفون على ملة واحدة، يقارعون الشر حيثما كان وكيفما كان.

التمثيل والإيديولوجيا

د. بوخالفة إبراهيم

التمثيل والإيديولوجيا

مدخل عام

الإنسان كائن إيديولوجي؛ هل هي حقيقة راهنة، وليدة عالم اليوم، أم أنها حقيقة أبدية، لازمت كل العصور وكل البشر، منذ أن وجدت حضارات، وثقافات، ومجتمعات متقاربة أو متواشجة، أو متباعدة بسبب الاختلافات العرقية والثقافية والإيديولوجية؟ هناك حقيقة وجودية يستَحسَن العودة إليها منهجيا على الأقل، وهي أن هناك فرقا بين الوجود والكينونة، بين أن تكون موجودا مثلك مثل بقية الكائنات، وأن تكون كائنا حيا موجودا ثمة، في حالة من الكون الغفل، المهيأ لكل الصيرورات ولكل التغيرات والمآلات. أو أن تكون موجودا بكل مؤهلات الوجود الفكرية والروحية والاجتماعية. هناك حقيقة أخرى أيضا لا بد من أخذها بعين الاعتبار عند ملامسة إشكالية التمثيل والإيديولوجيا، وهي أن الإنسان كائن اجتماعي، لا يمكنه أن يوجد معزولا، وإذا أنتج خطابا فإنه موجه لآخر، مواجه له، في حالة تعالق معه، وهذا التعالق يمكنه أن يحمل برغبات أو بنداءات للتواصل، كما يمكنه أن يحملَ بعدائية معلنة أو مبطنة، وأو بأي قصدية أخرى. وحده آدم عليه السلام لا يوصف بالغيرية، لأنه وجد وحيدا، ولم يتكثر إلا لاحقا.

وبما أن التمثيل موصول بمسألة الاختلاف الثقافي، حتى على مستوى المجتمع الواحد، فإن الإنسان ما أن ينشأ في جماعة إثنية معينة، ويلفي نفسه مختلفا مع جواره الاجتماعي الداخلي أو الخارجي، حتى تنبثق شهوة المقارنة مع أغياره مدفوعا برغبة دفينة في معرفة نفسه من خلال

صورة الآخر. وتبدأ حينئذ رحلة البحث عن صورة الذات من خلال المقارنة بين نمط وجوده المادي وأنماط وجود الآخرين، وبين عاداته الثقافية والاجتماعية وطقوسه الدينية، ونظيراتها لدى الآخر، المختلف والأجنبي. وابتداء من هذه اللحظة، أي لحظة المقارنة تبدأ هوية الذات في الانبثاق والتميز، إنها لحظة تشكل صورة تبجيلية للذات، احتفائية بخيريتها وبمكانتها المشتهاة.

تقتضي عملية التمثيل إجراء مزدوجا؛ وسْم كل ما لا يتناسب مع مسار تطور الذات بالشذوذية والغرابة، من ناحية، ورد كل غريب وشاذ إلى مرحلة ما قبل الثقافة، وبالتالي تصنيف المختلف الذي لا يتلاءم مع نماذجنا الثقافية والقيمية العليا إلى كائن أقلوي لا يتمتع بوجود مستقل فهو بالضرورة موصوف بالنقصان، ويجب أن يعامل معاملة الخادم بالنسبة للسيد، أو معاملة القاصر بالنسبة للإنسان المكتمل النضج. لا يتمتع التابع بوجود مستقل عن آخريه، لأنه عاجز أن يكتفي بنفسه، فهو يكابد النقصان ويسعى إلى الارتكاز على من هو أعلى منه وأقوى وأكمل ليستطيع العيش الآمن. وسيصار بعدها إلى تشكيل سلسلة من التمثيلات السلبية والصور التحقيرية، ليس انطلاقا من ذات الممثل وإنما انطلاقا من ذات الممثل. إن المقارن الذي يقوم بعملية التمثيل لا يكترث بمطابقة التشكيلات التي ابتدعها لمقتضى الحال، لأن الذي يهمه فقط هو أنْ تؤخَذَ تلك التشكيلات على انها حقائق ثابتة لا تروم الانزياح، ولا المجاوزة، فتتحول حينئذ إلى جواهر ميتافيزيقية لا تقبل التقويض ولا التحول. فكما لا يستطيع السود تغيير لون بشرتهم، حتى وإن نقلناهم إلى مناطق باردة، فكذلك لا يستطيع التابع أن يكون إنسانا سويا بنفس الدرجة والمعيار الذي يكونه ذلك الذي نصب نفسه سيدا لاعتبارات لا تخضع للاختبار

الموضوعي أو التجريبي. حتى وإن نقلناه إلى حضارات عليا، وأدخلناه إلى مؤسسات علمية راقية. فالتابع محكوم بجبلته، وبنقصانه مقارنة بالسيد. انطلاقا من هذا المنظور نحاول في هذا المبحث دراسة علاقة عملية التمثيل-وهي عملية ذهنية بالغة التعقيد-بالإيديولوجيا، أو بنظام الأفكار الذي يتخلل ثقافة المجتمع والذي يشكل معالم هويته ووضعه الحضاري.

ما هو تأثير المكون الإيديولوجي في عملية تمثيل الآخرين، ومنه تمثيل الذات؟ ما هو الوضع المقارني الذي يتبناه المقارن الذي يقوم بعملية التمثيل؟ ما هي الروافد التي يستند إليها المقارن من أجل تثبيت أنماطه الاجتماعية وتسويقها على أنها حقائق موضوعية لا تقبل الدحض؟ وأخيرا ما هي قنوات التمثيل التي تروج للغيرية وتصنف البشر إلى كائنات كاملة وأخرى ناقصة ومعيبة؟ سنحاول أن نجيب على هذه الأسئلة بالنظر إلى نماذج روائية للسيد حافظ، وسننطلق من السؤال الأخير، والنظر في الأدب باعتباره ليس فقط أداة تواصل اجتماعي، بل وعلى الخصوص أداة معرفة انثروبولوجية أحدد من خلالها ملامح الذات، وعلامات بنائها، بالنظر إلى جوارها الاجتماعي والثقافي.

مفهوم التابع:

أفضت التراتبية الاجتماعية التي صنعتها الأنظمة العربية في النصف الثاني من القرن العشرين إلى تقسيمات طبقية محكومة بعوامل اقتصادية قاهرة، وهي بدورها أحدثت تقسيمات مزدوجة داخل الطبقات الاجتماعية محكومة بغيرية صلبة، ومرفودة بأحكام قيمة اعتباطية في جوهرها، غير أنها ظلت لسنوات طويلة فاعلة ومشحونة بعدائية لافتة. وقد نتج عن ذلك انبثاق أقليات اجتماعية أزيحتْ إلى أدنى السلم الاجتماعي، وصنفت

كائنات مجهرية عديمة الفائدة. هذه الكائنات الأقلوية هي ما سنطلق عليه اسم "التابع" (subalterne). والتابعون هم "الذين ليس لهم منفذ إلى بنى المواطنة"[١] باعتبترها آلية دمج اجتماعي وسياسي. وقد أسيء تمثيلهم في جل الثقافات البشرية من قبل الثقافات المهيمنة، وهم عادة النساء والعبيد والأطفال، والملونون مقارنة بالرجل الأبيض والمستعمَرون، والفقراء، والمثليون واللقطاء. إن معنى أن تكون مواطنا هو "أن تشترك اشتراكا تاما في عضوية مجموعة سياسية مدينة كانت أو بلدا أو أمة أو دولة"[٢]. غير أن التابعون باعتبار نقصانهم محرومون من أهم حقوق المواطنة. إنهم فئات أقلوية يعيشون على هامش مجتمعاتهم، ولا يتمتعون بوجود مستقل، فهم تابعون للطرف الأقوى. إن تمثيل الواقع أو الغير، لا يمكنه بأي حال من الأحوال أن يكون فاعلية محايدة إيديولوجيا مهما كانت زاوية التمثيل[٣]. وبما أن الطبقة المهيمنة على أدوات الإنتاج والمشرفة على التصرف في الخيرات هي التي تشرف على صناعة الثقافة وبلورة قيم المجتمع ومعايير الأحكام الأخلاقية، فهي التي تقوم بتمثيل الفئات الدنيا من المجتمع، ورسم حدودها وتحديد معالمها، وبالتالي فهي التي تنمطها وفق قوالب ثابتة لا يسمَح لها بتجاوزها.

(١) -حوار ستيف بولسون مع جاياتري تشاكرافورتي سبيفاك، ترجمة صلاح محمد، مركز الإنماء للبحوث والدراسات، ص١٢.

(٢) -بيار باولو دوناتي، صورة الآخر في العلاقة: مواطن/أجنبي، ضمن ضمن مؤلف جماعي تحت إشراف طاهر لبيب، صورة الآخر، ص١٢٩.

(٣) -انظر شيلي واليا إدوارد سعيد وإعادة كتابة التاريخ، ترجمة أحمد خريس وناصر أبو الهيجاء، أزمنة للنشر والتوزيع-عمان، الأردن، ٢٠٠٧. ص٢٩.

سوسيولوجيا الاختلاف:

وبما أن مسألة التمثيل والآخرية اللتين نتحدث عنهما يتنزلان في الوطن العربي، فلا بد من الحديث عن هذه الجغرافية التي عجزت عن الالتفاف حول مقومات وحدتها، ونالت منها الصراعات السياسية والإيديولوجية إلى حد الاحتراب والعدائية التي لم يسبق لهما مثيل. واللافت اليوم هو أن حروب مطلع الألفية الثالثة كلها هي حروب العرب فيما بينهم. فالحرب في الخليج العربي بين التحالف العربي بقيادة السعودية ضد اليمن مدعومة من قبل إيران وكل الأحزاب الشيعية في العالم العربي، والحرب الأهلية في سوريا، ومن قبلها الحرب اللبنانية اللبنانية والحرب بين الطوائف الدينية في العراق، دون أن ننسى العشرية الأخيرة من القرن العشرين، كل ذلك هو من تدبير دوائر المكر العالمية في كبرى العواصم الغربية.

إن سقوط حلف وارسو وتفتت الاتحاد السوفياتي ترك فراغا أشبه بالفراغ الروحي لدى الغرب الامبريالي، وكان من الطبيعي أن يبحثَ الغرب بزعامة أمريكا عن عدو جديد، يمَكنه من تطوير اقتصاده، وبسط نفوذه على العالم كله. يقول مستشار غورباتشوف لما تفكك الاتحاد السوفياتي موجها خطابه إلى الأمريكيين: "إننا نسديكم شيئا رهيبا، إننا نحرمكم من الأعداء"(١). وفي رواية لرشيد ميموني*، يقول الراوي حزينا: بعدما حرمنا من الأعداء أصبحنا على أتم الاستعداد لتوجيه افواه

---

(١) -دلال البزري، ضمن مقال:الآخر المفارقة الضرورية، ضمن مؤلف جماعي بعنوان: صورة الآخر/العربي ناظرا ومنظورا إليه، تحت إشراف الطاهر لبيب

* الرواية لرشيد ميموني بعنوان "شرف القبيلة" L'honneur de la tribut/Paris-livre de poche 1986.

بنادقنا بعضنا ضد بعض. وقد عثر الغرب على آخره بمجرد سقوط الاتحاد السوفياتي، وألفاه جاهزا بعد اعتداءات الحادي عشر من سبتمبر، تلك الحادثة المثيرة للجدل ولكثير من الريبة والشك. إن تنظيم القاعدة والإرهاب الإسلامي العالمي وداعش، إن هي إلا صناعات غربية صنعها خياله السياسي من أجل شيطنة الآخرين، عربا ومسلمين. وهي المبرر الذي يستند إليه الغرب للتدخل في السياسات العربية وتوجيهها عن بعد، والعمل على افتعال الأزمات السياسية بين الأنظمة العربية إلى حد الاحتراب. وكان من نتائج هذه الحالة من الاستلاب السياسي أن الأنظمة العربية كانت تكيف وتحد من الهجرة البينية في الدول العربية. إن تعامل دول الخليج التي تشكل منظومة سياسية متجانسة مع الجاليات الشرق أوسطية والإفريقية قد شابه كثير من الاضطراب والتردد. ذلك أن الحساسيات الموجودة بين الأنظمة العربية تؤثر بشكل واضح على العلاقات بين الشعوب سلبا أو إيجابا. وقد عكستْ بعض روايات السيد حافظ هذه التجاذبات التي سممتْ العلاقة بين المهاجر العربي ومضيفيه.

كما أن علاقة التبعية بين الأنظمة العربية والغرب أثرت كثيرا على علاقة هذه الأنظمة بشعوبها، الأمر الذي أدى أحيانا كثيرة إلى حالة انشطار مجتمعي على الصعيد السياسي والثقافي، في ظل غياب الديمقراطية الحقة، وبإيعاز من الامبريالية العالمية. لقد تبين أن الانقلابات التي حصلت من قبل الحكومات العسكرية في الدول العربية كانت بتواطؤ من الغرب. ليس صحيحا أن الغرب يسعى لنشر الديمقراطية في العالم العربي، كما يروج له في خطاباته. إن الأنظمة الديمقراطية تفضي بالضرورة إلى أنظمة وطنية أو إسلامية وكلاهما لا يخدم مصالح الغرب. فالإسلام رغم قبوله التعايش جنبا إلى جنب مع الأديان السماوية

الأخرى، ورغم التسامح الذي يبديه إزاء الأقليات الثقافية في مجتمعه- وقد حصل هذا ويحصل في دول عربية كثيرة-، إلا أنه يمثل إيديولوجية ثورية لا هوادة فيها إزاء التنازل عن قيمه وأنماط وجوده الاجتماعي. كما أنه يشتمل على منظومة قانونية صارمة ضد كل أشكال الفساد السياسي والإداري والمالي. ولا تقل الأنظمة الوطنية عنه تشددا إزاء مصالح شعوبها، ومقدساتها التاريخية. لذلك لا يريد الغرب أن تنجح الديمقراطية في المجتمعات العربية، وقد أجهضها في كثير من الدول، ليس آخرها الجزائر، وليس أولها مصر.

لقد دأبتْ الدراسات الثقافية حول الآخرية على التركيز على الاختلاف الإثني والعرقي والحضاري. وقد أغفل المختصون الاختلاف من داخل جماعة (النحن). تصبح حينئذ "الفكرة أو العقيدة أو الإيديولوجيا وطنا جديدا أو مجتمعا يجمع المنتمين إلى الفكرة"(١). إننا نملك في تاريخ الوطن العربي الحديث حالات عدائية شرسة، تصدعت المجتمعات على إثرها، وتخندقتْ كل فئة في ركنها الثقافي وحيزها الاجتماعي. إن أفراد المجتمع الواحد يمكنهم أن يدخلوا في صراع إيديولوجي، فتتحول شحنة الكراهية من مستعمر الأمس إلى شريك حرب التحرير والوطن. تنشطر الذات إلى وعيين سياسيين نقيضين يتبادلان الإدانة والإقصاء، ويسعى الكل إلى إفناء الكل. في هذه الحالة يسقط التابع والمتبوع، والمهيمن والمهيمَن عليه، لتتحول المعركة الإيديولوجية إلى حالة احتراب، وتستَبدَل أدوات الحجاج من الكلمة والفكرة إلى الرصاصة.

---

(١) -حيدر إبراهيم علي، صورة الآخر المختلفة فكريا/سوسيولوجيا الاختلاف والتعصب، ضمن صورة الآخر-العربي ناظرا ومنظورا إليه، ٢٠٠٩. ص١١١.

مع سقوط الاتحاد السوفياتي وفشل العقيدة الماركسية في تحقيق خلاص الشعوب المضطهدة، ومع انكشاف قصور تنبؤات ماركس بثورة العمال الموهومة، مع انتصار النظام الرأسمالي العالمي، وهيمنة قيم الربح واقتصاد السوق ولغة المال والأعمال، مع كل ذلك ساد الاعتقاد بموت عصر الإيديولوجيا. غير أن هذا الاعتقاد لم يعمر طويلا، وسقط مع أول اختبار تاريخي له. لقد أضحى الهوس بالإيديولوجيات يتخلل كل ثقافاتنا، وتعددت الآلهة والصنميات والتعصب للقوميات في الوقت الذي كنا نعتقد أننا تحررنا من الميتافيزيقا. في أواخر القرن العشرين اشتعلت حرب البوسنة والهرسك، في قلب أوروبا، موطن التنوير، وهي حرب القوميات وأوهام النقاء العرقي، واشتعلت العصبيات الدينية في مصر مع صعود التيار الإسلامي لمنصة الحكم، وعلا صوت الأقليات بعدما كان هامدا. وفي الجزائر حصلتْ نفس الأدوار مع صعود نجم التيار الإسلامي، وأدت موجة احتجاجات الأقلية الثقافية والسياسية المرفودة بالعسكر إلى حرب دموية لا تزال مفاعيلها منفلتة إلى يومنا هذا.

بمجرد تفكك الامبراطورية السوفياتية، حول الغرب مدافعه باتجاه العالم الإسلامي والعربي، وعلى المستوى الثقافي فعل مقولات العقل الاستشراقي التي تبرر الفعل الاستعماري، وأصبحنا نسمع تهديدات مبطنة بعودة الإمبراطورية الغربية إلى أماكن انتشارها الأولى إذا هددتْ مصالحها. أما على المستوى المحلي، أي داخل المجتمع الواحد، فقد نشط الفكر الإيديولوجي لدى الحركات الإسلامية التي أضحتْ تعتقد أكثر من أي وقت مضى بأن المشروع الإسلامي هو الخلاص الإنساني الأوحد. وبات البحث عن النقاء الديني هو الهم الأكبر للجماعات الإسلامية؛ ومن هنا نشأة الآخرية السياسية، وتجسدت بذلك العلاقة بين التمثيل

والإيديولوجيا. "يحاول الإسلاميون الجدد تكوين صورة للآخر، المختلف عنهم وشحنها بالدلالات والرموز، وقبل ذلك تكوين صورة عن الذات باعتبارها مرجعية يقاس بها الآخر"(١) فما كان على شاكلتها ضم إلى الصفوة الاجتماعية الموسومة بالخيرية، وما كان دون ذلك وجب تغييبه، وإقصاؤه. وبهذه الآلية التمثيلية يحصل انزياح بسيط في الصورة التمثيلية القديمة التي صنعها الغرب عن أغياره، لنحصل في الأخير على مركزية إسلامية، تنصب نفسها في مركز المجتمع متجاهلة تعدد الحقائق ونسبية القيم.

توجد مركزية أخرى في المجتمعات العربية اليوم، وهي الأخرى مشحونة بغيرية تمنع مفاعيل المواطنة والمشاركة الاجتماعية في إطار الجماعة التي تقيم في إقليم جامع. فالصفوة المثقفة في المجتمع والمهيمنة على المؤسسات العلمية والثقافية والاجتماعية، تلك التي تخلصتْ من ولائها للأديان، وانتهجت فكرا علمانيا، تعتبر نفسها مركز المجتمع المتنور، وهي التي تضطلع بمهمة صناعة الثقافة الحديثة وتعميمها على المجتمع، هذه الفئة كثيرا ما تصطدم بالجماعات الدينية، التي تسبح في التيار المعاكس للحداثة بمفهومها الغربي، فتسقط عليها أسوأ النعوت التحقيرية، وتحاول تشويهها بكل الأدوات المتاحة، وكثيرا ما تستعين بالمؤسسات العقابية للدولة من أجل الحد من انتشارها. تتهم الجماعات الدينية بالإرهاب والظلامية والتخلف والرجعية، بينما يتهم الآخرون بالولاء للغرب والانسلاخ عن مقومات الهوية الثقافية،

(١) حيدر إبراهيم علي، صورة الآخر المختلفة فكريا/سوسيولوجيا الاختلاف والتعصب، ضمن صورة الآخر، ص١١٢.

والعلمانية التي تعد تهميشا للدين واختزاله في الطقوس التعبدية الفردية المعزولة. وفي هذه الحالة يغدو التمثيل للآخر مرتهنا بإيديولوجيا صلبة غير قابلة للاختراق. وينطلق الطرفان "من فرضية ذات مضمون مانوي، أو ثنائية العالم، وانقسامه إلى خير وشر أو ظلام ونور"(١). ويدعي كلاهما الحق المطلق في الوجود، ويسعى إلى إلغاء الآخر بكل السبل. أصحاب النقاء الديني أو الأصوليون بدافع حماية الهوية الحضارية للمجتمع، والتنويريون بدافع حماية الحريات الفردية والجماعية في مجتمعاتهم، ومنع الارتكاس الحضاري والانكفاء على الذات القاتل للعقل والروح.

توجد مركزية من نوع آخر، تستند إلى الفكر القومي، وتحظى بالتمثيل التاريخي في سردية "كابتشينو". وهي كما هو واضح ذات بعد تخييلي وتجريدي. وقد نشط الفكر القومي في الوطن العربي في مطلع القرن العشرين، عقب حركات الاستقلال، وقد جيء به لمقارعة الفكر الإسلامي، ذي البعد العالمي. وبما أن القومية "تفكر بلغة التاريخ والمصائر التاريخية" (٢) فإن الروائي يستحضر سردا تاريخيا تبجيليا وإعلائيا يعزز عاطفة الحب للأسلاف. "قالوا إن المصريين منذ بدء الخليقة كانوا قبائل غجر هندية وإيرانية وخرج منها هذا الخليط، ولكن المصريين أحبهم الله حبا خاصا. ذكر القرآن مصر خمس مرات، وذكرتها التورات ثمان وعشرين مرة، أحبها الله كثيرا"(٣) وبما أن الله قد خصهم بحبه فلا بد أن

---

(١) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.، ترجمة ثائر ديب، شركة قدمس للنشر والتوزيع، بيروت- لبنان، ط الأولى ٢٠٠٩. ص ٤٦.
(٢) بينيدكت أندرسن، الجماعات المتخيلة
(٣) كابيتشينو، ص ٣٤.

يكونوا عرقا راقيا، وهو كذلك بفضل الهجنة التي أغنته وزادته ذكاء ونبلا وحضارة. نحن نعلم أن اختلاط العروق ينتج نسلا قويا لأنه خلاصة أعراق متعددة، وثقافات متنوعة. وبذلك تفوق المصريون في نهضتهم قديما وحديثا، وأثروا في الحضارات الغربية والشرقية، حتى وهم تحت الاحتلال. "قام المسلمون في مصر بتطوير مفهوم الدولة الإسلامية فعملوا وقفا للموسيقى التي تعزَف لمرضى المارستانات وعملوا وقفا للحليب للمرأة التي جف حليبها (.....) ووقفا المكتبات"[(١)]. وهي كما هو واضح أعمال ذات حس حضاري لا نظير له لدى بقية الشعوب من منطلق رؤية الكاتب. إن تفوق المصريين في مجال الفنون الجميلة والإبداع ليس وليد عصر النهضة، وإنما هو طبيعة راسخة فيهم منذ الأزل. قد يكون التماس مع الغرب من روافد النهضة المصرية التي ألهمت الحضارة العربية وأدخلتها إلى الحداثة من بابها الواسع. ولكنه ليس السبب الرئيسي في تفوق المصريين وسبقهم في مجال الثقافة والعلوم.

إن الخطاب القومي هو علاقة انتماء إلى جماعة متخيلة ويتضمن بالضرورة رسالة حب وإجلال للأسلاف والأرض والجماعة الراهنة والمحيطة. إن الاحتفاء بالذات الجماعية هو الآخر طبيعة قديمة في المصريين القدماء. ف"الفراعنة لا يعترفون إلا بأنفسهم، ويرون أنفسهم أفضل شعوب الأرض، مع أن أغنى رجال البلاد هم قلة من الإسرائيليين (اليعاقبة)، وأولهم قارون الإسرائيلي ابن عم موسى"[(٢)]. إن النص الغائب في هذه السردية هو أن عظمة الشعب المصري ليست في ثرواتها، كما

---

(١) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
(٢) المصدر نفسه، ص ٢٦.

هو الشأن بالنسبة للشعوب الخليجية، وإنما في قدراتها العلمية والثقافية وفي تراثها الأدبي والفني، وهي القيمة الحضارية الباقية والفاعلة في مسار تطور الأمم الراقية. بينما الثروات المادية معرضة للنفاذ والزوال، فيتعرى المجتمع من الطلاء الخارجي إذا لم يكن محصنا بالمعرفة، فهي قوة الشعب الحقيقية. إننا نسيطر على العالم معرفيا قبل امتلاك أسراره، وتحويل الطبيعة إلى مصدر عطاء لا ينضب معينه. والشعوب التي تستند إلى قوة المال أوهن من بيت العنكبوت. فإذا ما نفذت الثروات الباطنية أضحت أمما خاوية وضحلة تفتقر إلى أدنى مقومات النهوض. إن الثروة الحقيقية هي الإنسان بكل أبعاده، وليس الإنسان ذي البعد الواحد. إن حاجة البشر إلى المعرفة، وحاجتهم إلى الفن الجميل بكل أجناسه وألوانه لهي من الأهمية ما يجعلها في مرتبة الغذاء اليومي، والغذاء الروحي الذي يرتقي بالقيم ويؤهلها للبناء.

إن الشعور بالإحباط الذي يشعر به فتحي رضوان، رمز المثقف العربي يعود إلى فساد النظام السياسي الذي أوهن قوة الشباب، وبدد طاقتهم، وأمات فيهم حب الوطن؛ ذلك أن الفئة الحاكمة دأبت على اختزال الوطن في الزعيم الحاكم، كما اختزلتْ حب الوطن في حب النظام والانسجام معه، ومع الفئة التي تدعمه. إن الأنظمة العربية كلها تكرس مؤسساتها الثقافية لإنتاج وإعادة إنتاج رؤيتها للعالم، والسعي لتبريرها بمسوح دينية، أو وطنية.

كان فتحي رضوان أثناء تأليفه لمسرحية تجريبية وإعدادها للمونتاج في حي المندرة يتملى بؤس المكان وضحالته الثقافية وافتقاره إلى الرمزية الطبيعية. فهو مكان شبه خال من السكان، والمرافق السياحية خاوية على عروشها، والمصطافون في حالة غياب أو غيبوبة. "هل كتِب

علينا نحن المصريين والعرب الجهل وغياب المعرفة والضياع، إن الأمور ليست على ما يرام دوما منذ فجر التاريخ. نحن أمة الفساد، نحن أمة الضلال، نكره الخيال للمستقبل، ونحب تخيل أننا أمة عظيمة، ونلوي أذرع التاريخ والجغرافيا، ونلفق الحكايات ونسرقها من الشعوب الأخرى لنقول إننا عظماء"[١]. هل هذا خطاب تبخيس للذات؟ هل هي صورة رهابية تتقصد الحط من قيمة الأنا، في مقابل الاحتفاء بالآخر، المتفوق حضاريا؟ إن حماسة فتحي رضوان في تغيير واقع الهزيمة المصرية والعربية يجيب بالسلب على الفرضيات التالية. إن حياة المثقف العربي الفاعل مكابدة يومية ومعاناة متواصلة، وعلى جبهات متواصلة؛ نظام فاسد يسعى إلى تعطيل الحركة الثقافية بدعوى المساس بأمن الدولة، وشعب غارق في سبات عميق، ولا يقرأ لا تاريخه ولا حاضره، يهاجر من أجل الدولار ولا يحرك ساكنا من أجل الكتاب.

يسْقِط فتحي رضوان إدانته على كل العرب بما فيهم المصريين. لم يكن تاريخهم إلا سلسلة من الهزائم والردات، والخيانات أمام الأجنبي، قديما وحديثا. والمفارقة التي تصدم الوعي هي أنهم يزورون الوقائع ويحولونها إلى علامات نصر وفخار على عدوهم. لقد كان خطاب العروبة الذي رافق القضية الفلسطينية مثلا خطابا دعائيا، مبنيا على التلفيق وخداع الرأي العام والضحك على الشعوب وإشغالها بلغة مزلزلة ولكنها لا تتجاوز أذقان قائليها. فالخطابات التي أعقبت حرب أكتوبر ثلاث وسبعين كانت تصور معركة العرب مع اليهود على أنها ملحمة العرب الكبرى، بينما هي معركة منقوصة وتتخللها خيانات، حولت مسارها

---

(١) كابتشينو، ص ٩٥.

المشهدي لصالح العدو. وحرب الستة أيام أيضا أعقبها خطاب تبريري، وتلفيقي، أبلى البلاء الحسن في إخفاء الحقائق وتزوير التواريخ. وفي حرب الخليج الثانية التي دمرتْ فيها العراق وأعيدتْ إلى العصر الحجري، كان الإعلام العراقي يسمي تلك الحرب بـ"أم المعارك"، ويصورها على أنها نصر مبين، وملحمة العرب الكبرى التي تحفظ شرفنا وتصون عزتنا الحضارية. وكلنا يعلم حجم الدمار الذي لحق العرب، وبتواطؤ مكارثي منهم، وبأموالهم، وفي أرضهم. وإلى يومنا هذا لا يزال العرب يتجاهلون قراءة التاريخ، واستخلاص الدروس، كما لا تزال القراءة بعيدة عن انشغالاتهم، ولا يزال همهم الوحيد رغيف الخبز والسيارة الفاخرة والبناية الأنيقة والأنثى الموهوبة. وكل ذلك هو الطلاء الخارجي للحداثة. إنها منتجات التكنولوجيا وليتْ التكنولوجيا في حد ذاتها. فالغرب يصدرها للعرب ويحشوها بقيمه الحضارية وبأنفاسه التي تسمم العقل العربي وتصيبه بالشلل، والعقم.

نتابع سردية فتحي رضوان، ذلك المثقف الذي يماهي نفسه بأبي حنيفة في بعض خلقه. فقد كان هذا الأخير عالما حرا، دعاه الأمويون للمناصب، فرفضها، ثم دعاه العباسيون نفس الدعوة فرفضها، وفضل عليها السجن، حيث انتهت حياته مسموما. كذلك فتحي رضوان، فهو المثقف الحر الذي لا يهادن النظام، ولا يحابيه، ويكشف عوراته، ولا يتستر على تناقضات قومه، ومفاسدهم وأخلاقهم المعيبة، بسبب الجهل واحتقار العلماء والمصلحين والمستنيرين. "تهاني تشعر أني رجل سيصنع له الوطن تمثالا. قلت لها في مصر صنعوا التماثيل على مر العصور وألقوا بها في الشوارع، وتحتها يتبول الرعاع والعشوائيون...نحن والهنود أكثر الشعوب حبا للتبول في الشوارع، ولكن المصريين يتفوقون على

الهنود...ألا ترى حديقة الخالدين في الاسكندرية كل صباح يجدون تحتها برازا ووساخة من الناس العشوائيين في الليل. ارفع رأسك لتمثال نهضة مصر واشك لرب العالمين ماذا يفعل المصريون في الشارع العام (يتبولون)"[١]. في هذا الخطاب تتجلى أنا الثقف المتعالية والمفارقة لعامة الناس، والشواذ، والمشردين، الذين يتخذون من الشوارع مبيتا ومقاما. وكل هؤلاء يشتركون في تدنيسهم لمعالم حضارة البلاد، والتبول عليها، جهلا لرمزيتها أو تجاهلا. لقد أضحتْ تلك الفئات الشاذة أشبه ب"تقرحات على جسد الأرض الأم"[٢] . فهي وباء حضاري يستعصي على العلاج. من ناحية أخرى يمكن أن نقرأ ببصيرة نافذة أن فتحي رضوان الذي يختزل في وعيه فئة المثقفين يحيل فئات عريضة من الشعب المصري إلى آخرين أريد لهم العيش على الهامش، بعيدا عن عالم الثقافة والحضارة، بعيدا عن منطقة الإنسان. لقد رسِمتْ حدود، ومعالم وحددتْ أماكن لتلك الفئات الأقلوية الموصوفة بكل معيب وبكل نقيصة. إنهم النقيض المطلق لعالم فتحي رضوان. هناك عقل مانوي يشتغل في الوعي الاجتماعي لفتحي رضوان. فهو يصنف المجتمع إلى فضاء مقدس ويختزَل في المثقفين والمبدعين، فهم الوجه المشرق لمصر وللعالم العربي، وهم صوت العربي البهيج والمرتفع. وآخر مدنس يحِشَر فيه الشواذ والمشردون والجهلة ورجال السلطة المستبدة. كل هؤلاء هم شقاء المجتمع المصري وقبحه ومجاله المعتم.

إن خطاب فتحي رضوان مشبع بالدلالة الإيديولوجية. ف"المتكلم في

(١) كابتشينو، ص ١١٣-١١٤.

(٢) بينيدكت أندرسن، الجماعات المتخيلة، ص ١١٨.

الرواية هو دائما وبدرجات متفاوتة منتج إيديولوجيا؛ وكلماته هي دائما عينة إيديولوجية (idéologème). واللغة الخاصة برواية ما، تقدم دائما وجهة نظر خاصة عن العالم، تنزع إلى دلالة اجتماعية تدقيقا باعتبار الخطاب نصا إيديولوجيا، فإنه يصبح موضوعا للتشخيص في الرواية وأيضا فإنه يجنب الرواية أن تغدو لعبة لفظية مجردة"[١]. ملفوظات فتحي رضوان ليست لعبة لفظية، بل إنها ملفوظات مهجنة ومعبأة بالإيديولوجيا، وبآخرية لا يخطئها الإدراك. إن فتحي رضوان يوسط تهاني بينه وبين المجتمع. فهي التي تدعو إلى تنصيب تمثال يخلده في الشوارع العامة. هي التي لا ترقى إلى مرتبته العقلية، فهو كاتب ومبدع وفنان، ورسول، يحمل هموم وطن، وهي "ليست خبيرة بالفكر"[٢] ولكنها تكتب مقالاته وقصصه ومسرحياته على الآلة الراقنة، وهي ليست في مستوى هدى شعراوي، ولا هي إنجي أفلاطون الفنانة التشكيلية، ولا هي درية شفيق، إنها أقل منهن مستوى. إنها من طينة الخادمة الناعمة التي تحظى بخدمة صفوة المجتمع.

تنضح خطابات فتحي بالغيرية، ويتبوأ مراتب النبوة، ليشطر المجتمع إلى فئة مقدسة وأخرى مدنسة. ويتخذ من تهاني محظية يشبِع فيها استيهاماته وأحلامه الذكورية وسلطته الثقافية، ويَعْبر من خلالها إلى عالمه المتخيل، حيث تتحقق رؤيته للعالم ويلتحم بمثله العليا في عالم منحط، أضحى تحت قدميه. يحتاج فتحي رضوان إلى أنثى، ولا يحتاج إلى امرأة، ولذلك لم يقترن بناهد شريكته في النضال الجامعي، وحاملة

---

(١) ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ترجمة محمد برادة، دار رؤية للنشر والتوزيع، مصر، ط الأولى ٢٠٠٩. ص١٨٣.

(٢) كابتشينو، ص ١١١.

إيديولوجيته، وإنما بحث عن تهاني الأنثى الموهوبة، والخاضعة، لتكون تابعا ودليلا، ونقطة ارتكاز، تسنده في مهمته الرسولية. "في ظني أنك أحلى النساء يا عمري، وفي يقيني أن: نور عيوني...أنت في عيوني آية وأنا الرائي بالعشق وأنا مكسو بمعرفة الروح وأنا عبد الرحمان الشاكر وأنا مجتنب السفهاء والأدعياء (......) ناوليني يدك حتى أنهض، واجعليني حسنة عند خدك، واجمعيني حسنة عند الرحمان وحسنة للعشاق"(١). لا ترتقي تهاني إلى مستوى امرأة تتمتع بوجود مستقل، فهي أنثى مصنوعة على شاكلة الخادمات والمحظيات اللاتي رصِدنا لخدمة الذكر، وتوفير حاجياته الجسدية والروحية، وإشباع حبه لذاته ولأناه المتضخم. لقد تكرر ضمير الأنا بشكل صريح أربع مرات في نص قصير، بينما الضمير المتصل العائد على المتكلم تكرر ثمانية مرات. إنه الهوس بالذات وهو التمركز حول الفكر وحول الأنا أو الإنية. إن من دلالات ضمير الرفع المنفصل، الدلالة على الوجود الرفيع، أو الكون ضمن مراتب الوجود العليا، وهو وجود منفصل عن العالم المشيء، متميز عنه ومفارق له في الماهية وفي الجوهر. ومن هنا تمتعه بالقداسة ووظيفته الرسولية. بينما الضمائر المتصلة عائدة إلى ذلك الجوهر المنفصل ذي الطهرية العينية، ومندمجة معها لتكثرها وتعززها، وتثبتها في مراتبها تلك.

في خطابات فتحي مع تهاني نلمح هذه المركزية الفكرية الطافحة، بينما نفتقدها في خطابه مع ناهد، ومن هنا نتبين الوعي الانشطاري لفتحي تجاه المرأة وتجاه المجتمع بشكل عام. إن ناهد ارتقت إلى امرأة، بينما تثبتتْ تهاني أنثى، فحازتْ المنطقة الدنيا، المتمثلة في مرتبة التابع،

---

(١) كابتشينو، ص ١١٤-١١٥.

ووجب عليها أن تكون تابعة، وتعبر عن ذاتها في الخطاب اللغوي بضمير متصل كناية عن وجود ثانوي تابع لوجود أول.

في خطاب آخر لفتحي رضوان تعلو منه رائحة النرجسية، يتحول إلى كائن رسولي، يروم إسعاد النساء اللاتي هجرتهن الابتسامة، بسبب شظف في العيش أو غياب الزوج، أو حاجة معطلة. يدور الحوار بين بنت صغيرة، وبينه. ولا يخفى ما في ذلك من رمزية ذات بعد إنساني. تسأله البنت: "لماذا تحبك أمي؟ قلت دون ادعاء أنا من تخلع النساء أحذيتهن عند عتبات داري، ومن يتعطرن له حين يقرأن كلامي، ومن يتوضأن ويصلين لله ركعتين حين تلقاني؛ ولأنها حين تقول: آه، تجدني بين شهيقها وزفيرها. وحين تفترسها الوحدة تجد أصابعي نايا"(١). هذا الخطاب مهجن، من حيث احتواؤه على أكثر من لسان داخل ملفوظ واحد. إنه بدل أن يقول لنا أنه محبوب نقل الخطاب إلى ذات ثانية ذات خلفية اجتماعية مفارقة، وموصوفة بالبراءة والصدق، وهي البنت الصغيرة. وبدل أن يذكر لنا فضائله التي جعلته رجلا محبوبا، جعل هذه البنت تطلب منه تلك التوضيحات التي ستعبر بالضرورة عن هويته، وقيمه وخلفيته الإيديولوجية. كل ذلك نعلمه من خلال توسط لساني مضاعف. لقد مزج بين لغتين اجتماعيتين، لغته هو، ولغة البنت الصغيرة، ضمن ملفوظ واحد، وهو ملفوظه هو، باعتباره مرسلا للخطاب. ويكون بذلك قد جمع بين وعيين لسانيين مفصولين بفارق اجتماعي وزمني داخل ملفوظ واحد. ذلك هو مفهوم التهجين من منظور باختيني(٢). وضمن الإجابة التي

---

(١) المصدر نفسه، ص ١١٥.

(٢) انظر ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ص ٢٢٢.

قدمها، يستحضر فتحي رضوان نصا قرآنيا غائبا بكل ظلاله وتداعياته وإيحاءاته المقدسة. ويصب كل ذلك في تعزيز الوظيفة الرسولية التي يضطلع بها هذا الرجل، في مجتمع طبقي، تحكمه قيم منحطة، وتغيب عنه قيم الخير والحب والعدالة. ينقلنا هذا الخطاب إلى أرض سيناء حيث نودي موسي أن "اخلع نعليك إنك بالوادي المقدس طوى"(١)، من أجل أن يكلمه الله تعالى ويكلفه بالرسالة السماوية، ويغدو بعد ذلك في قومه رسولا مفوضا من الذات الإلهية لإسعاد قومه وإدخال البهجة في قلوب المعذبين في الأرض، والمسعفين من الأطفال والنساء بشكل خاص.

لكي نتبين رمزية هذه الحوارية بين النصوص لا بد من كشف النقاب عن كثافة هذه الإحالة التاريخية التي تضرب بجذورها في عمق الوعي الديني للمصريين، هذا الوعي المحتجب بفعل الاضطهاد والمعاناة التي يكابدها المسحوقون في عالم مدنس. ولعل رغبة الكاتب تسعى إلى تطهير عالم اليوم من خلال وصله بعصر النبوات.

كان هذا الجبل مَعْبَرا لكثير من أنبياء الله يهودا وعربا، ومن بينهم إبراهيم ويوسف ويعقوب وعيسى ومحمد (عليهم الصلاة والسلام) عندما كان في طريقه إلى بيت المقدس في رحلة الإسراء. يعتبر هذا المعبر إذا ملتقى الحضارات والثقافات، وهو شاهد برمزيته على وحدة الأديان السماوية، وأن البشر هم الذين حرفوها، فغدت هذه الأديان مبررا للحروب بين الشعوب.

هذا الجبل كلم الله فيه موسى لما كان عائدا من الأردن إلى مصر مع أسرته. وهو الموقف الذي بعِث فيه موسى وهارون نبيين مبشرين

---

(١)سورة طه، الآية ١١٢.

بخلاص بني إسرائيل من استبداد فرعون. وانطلاقا من هذه الواقعة، يتحول هذا المكان إلى مبعث للهداية، تنطلق منه الشعلة الإلهية التي تهدي البشرية التائهة إلى سبل الخلاص، وتحقيق السلام بين الحضارات. إنها نقطة التماس بين الشعب العربي والشعب اليهودي، وإليهما تنسب أشد الحضارات عدائية وكراهية. إن النار التي رآها موسى عليه السلام في عتمة الليل هي منارة الهداية والسلام العالميين التي طمسها اليهود المتحالفون مع وكلاء الاستعمار بالداخل. ومن المفارقات اللافتة أن سيناء ظلت ولا تزال البقعة الأكثر توترا واضطرابا واحترابا، بين اليهود والمسلمين.

وهكذا يتصادى خطاب الشخصية الروائية مع خطابات سابقة، وتمتزج لغته بلغات سبق استعمالها في التاريخ الغابر، ولا تزال تحمل في جوفها عبق التاريخ، وأثر الاستعمالات القديمة، لأنه من غير الممكن أن تجرد الشخصية ملفوظاتها من شحناتها الدلالية السابقة، بل هي تلتحم معها بمعطيات جديدة، وبمعايير أدبية جديدة، وبقصدية مستحدثة ونوايا طارئة، لتشكل خطابا هجيبا لا تنضب معانيه، بل تزداد خصوبة مع كل قراءة. "يستطيع الصوت الواحد الفرد أن يجعل نفسه مسموعا فقط حين يمتزج بالجوقة المعقدة للأصوات الأخرى التي وجدتْ في المكان من قبل"(١). وهكذا يمتزج صوت فتحي بصوت البنت الصغيرة وبصوت أمها وبصوت كل امرأة تحِن إلى الذكر، وتتعطش إلى الحب، ويغيب عنها الزوج والحبيب والقريب. كما تلتحم لغة الراوي بلغة المقدس، فتجري

(١) تيزفيطان تودوروف، المبدأ الحواري، ترجمة فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، لبنان، ط الثانية ١٩٩٦. ص ١٦.

على لسانه مفردات من مثل "يقرأن"، "يتوضأن"، "يصلين"، "ركعتين". لقد اسْتعمِلتْ الأفعال هنا في الزمن المضارع، الموصول بالماضي من خلال استحضار منطق التاريخ. فالنساء يقرأن كلام فتحي، وهي إحالة إلى قوله تعالى: "اقرأ باسم ربك"(١)، وهي الآية الأولى في السورة الأولى من القرآن الكريم؛ وهي إذا أول خطاب إلهي للرسول محمد صلى الله عليه وسلم، مثلما أن "اخلع نعليك" هو أول خطاب رباني لموسى عليه وعلى نبينا الصلاة والسلام. وهكذا، ومن خلال البنية النحوية والصرفية للخطاب الروايئي تتعالق الخطابات البشرية من كل الأزمنة وانطلاقا من كل المواقف، وتتضافر لتشكل دلالات جديدة، هي جوهر القصدية الراوائية الراهنة. وفي كل ذلك تتماهى المهمة التنويرية والإنسانية لفتحي بالرسالات السماوية، ويغدو هذا الأخير فوق الآخرين، يتميز عنهم بالقدرة على الإدراك والإحساس بألم الآخرين والرغبة في تحقيق خلاصهم. فالمثقف الحقيقي لا يكتفي بوصف العالم ولكنه يعمل على تغييره. من هنا أيضا يتميز

فتحي عن بقية المثقفين الذين يتحالفون مع قوى الشر من أجل مصالح طبقية أو فئوية.

وفي غمرة من الوجد الصوفي يغرق فتحي رضوان في حالة من التعاطف الإنساني ترتقي به إلى مراتب النبوة، أثناء تعاطفه مع النساء اللاتي أهملهن المجتمع كما يهمل أحدنا أشياءه عديمة الفائدة. "وحين تفترسها الوحدة تجد أصابعي نايا يعزف لها، وحين يهجرها الزمن وتداهمها الوحدة يخترق قلبها صوتي عبر الهاتف سائلا: كيفك يا امرأة؟

---

(١) سورة العلق، الآية ١.

انزلي على المقهى أدعوك على فنجان قهوة، فتزغرد فساتينها في الدولاب، وكعب حذائها العالي ينهض من كسله، وتتعطر ببخور وتجيء فأقدم لها وردة وأمسح دمعها بكلمات الله والأنبياء والشعراء والحكماء، فتعود ابتسامتها للحياة، فأركب جوادي وأعود إلى داري، فلا أنا أسعى لمبتغى منها، وما أنا إلا إنسان، ووجود إنسان في هذا الزمان أعجوبة (....) ولكني أبقى ضرورة كالهواء في حياة الجرحى والبسطاء"(١). توجد في هذا الخطاب آخرية كتيمة، مبطنة بلفيف من العطف الإنساني الطوباوي، في عصر تحول فيه المجتمع إلى قطيع من الذئاب الجائعة. كما يوجد تعدد صوتي وازدواجية خطابية هادفة. ففتحي يتخلى عن لهجه الاجتماعي ويخاطب المرأة الضعيفة والمهملة (Délaissée) بلغة البسطاء (كيفك)، وهي لغة العامة من الناس. إنه انخراط في العالم الأسفل من أجل استلاله إلى خلاصه والارتقاء به إلى مصاف الإنسان الذي يتمتع بآدمية موفورة الشروط. تتجاوب المرأة المسحوقة مع مخلصها وتعبر عن ذلك بالصوت (تزغرد)، وهو سلوك من لا يزالون في طور الطبيعة، ولم يتعلموا لغة المجتمع. إن الزغردة هي صوت ترسله الأنثى للتعبير عن حالة انفعال عندما تفتقر إلى لغة قادرة على تحويل هذه العاطفة إلى بنية خطابية، أو إلى ملفوظ مشحون بقصدية. ثم إنها تستعيد حيويتها وأنوثتها المعهودة، وتتعطر لتلتحق بالرجل الذي يدعوها ليهبها الحياة، وإذا هو المسيح يهديها وردة ويمسح على خدها ليذهب عنها وحشة العزلة، ويعود إلى صومعته، ولم يمسسها بسوء. إنه إنسان من معدن نادر، ليس موهوبا إلا للأنبياء وعظماء الإنسانية الذين يتعاطفون مع

---

(١) كابتشينو، ص ١١٥.

الشرط الإنساني وينكرون ذواتهم، فهم هواء يستنشقه الناس، وهم زهرة يشمونها وعطر يتطيبون به.

نحن إزاء إنسان جوهره حب خالص، وظاهره رحمة وباطنه نبل، وجد من أجل الآخرين. فقدره أن ينزل إليهم في المقاهي والنوادي والشوارع، وأن يدخل إلى بيوتهم ليجفف دموعهم ويؤنس وحدتهم ويذهب وحشتهم. إنه المسيح قد بعِث لإعادة البشارة إلى الناس. غير أن المسيح يلازم الحواريين والمؤمنين ويعيش وسط الفقراء، ويعلمهم الحكمة والأخلاق الفاضلة. وكذلك يفعل الأنبياء عليهم السلام. إن حياتهم تلتزم بالجماعة المؤمنة، وتختلط بالمنحرفين لهدايتهم ولا تتميز عليهم، وتسمهم بالدونية. أما فتحي رضوان فإن شعوره بأناه متعاظم، فقد جعل بينه وبين الآخرين حدودا وسيج عالمه بغيرية صلبة لا يمكن اختراقها. لما أقبلت عليه المرأة من منزلها إلى المقهى، حادثها وآنسها ثم امتطى جواده وعاد إلى بيته، إلى ركنه المحروس، فهؤلاء الذين يتبولون على التماثيل وفي الشوارع همج، وليسوا من طينته. هو عاجز عن إدراك أبعاد هذا السلوك المنحط، إنه احتجاج على إهمال المجتمع لهم وهو الرد بالبذاءة على صمم المترفين، وعنصريتهم. إنهم (المترفين) شر هذا العالم، وقبحه ووعيه الشقي، إنهم سرطان الأمة الذي لا شفاء منه. لم يكن فتحي بثقافته الماركسية والجامعية قادرا على معاينة أمراض مجتمعه، كل ما كان قادرا عليه هو رصد استبداد السلطة، وانتقاد المتحالفين معها، أما الطرف الآخر، أي الفئات البائسة، فكان بعيدا عن معاينة أمراضها وتحديد أبعاد سلوكاتها الشاذة لأنه لم يكن قادرا على الاختلاط بها، ومعايشة محنها. لم يكن ينصت لأوجاع النساء اللاتي يتركهن أزواجهن وحيدات بحثا عن عمل يسترجعون به كرامتهم. لذلك قلنا أن فتحي رضوان يحمل في

الجوهر من عقله وعيا بورجوازيا. إن الوعي بالاختلاف مع الفئات الدنيا والمسحوقة من المجتمع يكمن هو الذي صنع الاعتقاد بطهرية المثقف وتنزيله منازل الأنبياء والفلاسفة، وأكثر من ذلك فهذا الاختلاف هو الذي صنع العالم المسيج للمثقفين ورسم معالم هذا العالم المغلق وحدوده. كما أن المسحوقين صنعوا أدوات المقاومة التي بحوزتهم من أجل تسميم حياة المتخمين وتشييئهم واحتقارهم من خلال فعل التبول، وعبارات الشتم (أبناء الكلب).

المثقفون والمبدعون يردون بالكتابة والمسحوقون يردون بالفعل والسلوك وبالملفوظ. الكل يقتل الكل ويقصي الكل، وهي الحالة التي تدفع إلى التشظي الاجتماعي والآخرية السياسية والصراع الطبقي.

رمزية شهرزاد :

تتبوأ شخصية شهرزاد منزلة بالغة الرمزية في التراث السردي العربي، ونخص بالذكر "حكايات ألف ليلة وليلة". فهي الأنثى التي تتصدى لمقاومة قوانين المجتمع الذكوري، من خلال ذكائها وخيالها الخصب الذي كان يمدها بمادة حكائية ذات جمالية عالية الاشتغال، وحبكة شديدة الإتقان، الأمر الذي كان يدفع بشهريار إلى تأجيل القتل رغبة في معرفة بقية السردية. ومن هنا، فقد كانت شهرزاد تقايض السرد بالحياة، ومن هنا أيضا ندرك ولع العربي بالحكي وشغفه به منذ ماضيه السحيق. لقد كان العرب القدماء يستأنسون بالحكي أثناء هجراتهم في عمق الصحراء، كما كان الخلفاء من بني أمية والعباسيين يجلبون إلى قصورهم الشخصيات الشعبية المعروفة بقدرتها الحكائية، بالقدر الذي يجلبون الشعراء الذين يمدحونهم ويصفون بطولاتهم الحربية ومغامرات صيدهم.

فإذا كانت شهرزاد "ألف ليلة وليلة" صنِعتْ لمقاومة كراهية المرأة وقتلها، فإن شهرزاد السيد حافظ تضيف وظيفة أخرى لهذه الشخصية وهي الوظيفة المعرفية والتمثيلية. إن شهرزاد التي تلازم سهر هي الأخرى صنِعتْ من أجل وظيفة الإمتاع والمؤانسة ولكن أيضا من أجل مقاومة سلطة الذكر، وتعليم النساء المتزوجات وغير المتزوجات أسرار العلاقة الزوجية وطرائق استمالة المرأة للرجل وكيفية التصدي لشبقية الذكر، بعبارة أخرى فإن الوظيفة المعرفية لهذه الشخصية التراثية تتخلل البنية السردية لروايات السيد، كما أنها تغنيها بأبعاد إنسانية ونفسية محيطة بالبنية النفسية للمرأة. "شهرزاد يهابها الرجال ويشتهيها بعضهم...وكل النساء تحبها لأنها تنصحهن بكيفية كسب الرجال في البيت عامة وفي الفراش خاصة، وفي القرب والبعاد وفي كل الأحوال...كل النساء تبث لها بعض الأخبار"(١). رغم أن شهرزاد لم تتزوج إلا أنها خبيرة بعالم الجنس وبخبايا الرجال والنساء، وكيفية التراسل بينهما. ولعل خبرتها تلك اكتسبتها من علاقاتها الحرة بعالم الرجال، لأنها كانت ترى نفسها أكبر من أن تحشرَ حياتها بين أربعة جدران، وبين فكي ذكر واحد. تأتي هيبة الرجال منها بفعل الجرأة التي تجري على لسانها. فهي لا تهاب الرجال ولا تستحي من أن تطرد بعضهم أو تفضحه بين قومه. أما النساء فإنهن يحببنها بفضل قدرتها على الحكي والإمتاع، وتعليمهن أسرار الرجال وكيفية السيطرة على شبقيتهم، وكسب مودتهم، وحسن التعامل معهم. لقد كانت معلمة ومرشدة جنسية واجتماعية في مجتمع يتحفظ على هذه الموضوعات ويعتبرها من المحرمات التي تدنس الطرفين.

---

(١)كابتشينو، ص ١٠.

في المجتمعات الذكورية تتحفظ الأسرة على الحياة الجنسية، فلا تعلم البنت عنها شيئا، حتى تفاجأ بالزواج، ولا يخفى ما يمكن أن يترتب عن ذلك من تخيلات وأوهام وأمراض نفسية. وتعتبر شهرزاد، هذه الشخصية الاستثنائية كسرا لهذه الحدود التي تفرضها الأسرة على البنت والمرأة عموما. ما تتعلمه الفتاة بمجرد أن تبلغ سن النضج الجنسي هو كيف تكون زوجة خاضعة ومطيعة لزوجها، وساهرة على قضاء حاجاته. أما الحياة الجنسية فهي من التابوهات التي تدان البنت على اختراقها، ويطعن في شرفها، وربما تعاقب بالعزل والبوار. في هذا المجتمع المنغلق على نفسه، تعتَبَر شخصية شهرزاد متنفسا ثمينا لنساء الجبل وما جاوره. إنها امرأة جوالة، غير أنها لا تفارق سهر. فهي التي تشرف على تربيتها، وتؤنسها بالحكي، وتعود بها إلى تاريخ مصر والإسرائيليين، وتشفي ظمأها لقصص العشاق والمحبين. فقد اهتدتْ شهرزاد إلى قصة نور ومحب، وهي قصة عاطفية مثيرة للخيال تسرد منها شهرزاد من حين لآخر ما يتناسب مع تطور حركة السرد العام في الرواية. إنها تتطور بالتوازي مع قصة سهر مع منقذ. فشهرزاد إذا تتقن استراتيجيات الحكي وتوزيع مراحله عبر المسافة الكلية للرواية، انطلاقا من "قهوة سادة" وإلى غاية انتهاء الملحمة.

تكشف شهرزاد عن خبرة عميقة بنفسية المرأة، وتستغل خبرتها تلك في كسب عيشها، وبناء صداقات اجتماعية تخول لها حماية بيتها وجسدها، ومصادر رزقها. فالراوي لا يحدثنا عن أفراد أسرتها، بل يمثلها عجوزا محنكة تعيش بمفردها ولكنها محاطة دوما بالرجال والنساء الذين يبحثون عندها عن الحظوة أو يتنسمون أخبارا، أو يتوسلون خدمة أو استشارة. فهي إذا رغم أنها وحيدة إلا أن حياتها ذات خصوبة إنسانية مثيرة للجدل.

عندما بلغ المخطار بأن كاظم يتردد كثيرا على الجبل ويطيل المكث به وحيدا، توجه إلى شهرزاد يسألها عن طبيعة هذا السلوك ودلالته. فأجابته قائلة "النفس وما تهوى، اطمئن، هو صادق اللسان، وينال محبة الإخوان، وهو بعيد عن طغيان الأبالسة، يؤمن بالتوحيد والرضا بفضل ربنا والتسليم لأمره، صادق اللسان"(١). وقد كانت إجابتها مقنعة للسائل، لأنه كان يتساءل عن سبب سلوكه اللافت للانتباه، باعتباره صهره. وفي الحقيقة فإن كاظم كان بالفعل يتردد على الجبل ليخلو إلى تعاسته التي سببتها له سهر. ورغم زواجه من وردة إلا أنه لم يتمكن من نسيانها، وظل يتعذب كلما ذكرها. بل إن راغب شقيق زوجته وردة شك أنه يعبد إلها غير الذي يعبده المسلمون، ويأتي إلى الجبل ليؤدي طقوسه السرية. لقد كانت إجابة شهرزاد للمخطار إجابة متعلقة بأخلاق كاظم، فهي تعرف سبب عزلته، ولكنها لا تستطيع أن تفسد بينه وبين صهره. كانت شهرزاد تعلم علاقة كاظم بسهر ولكنها لا تشجعها، لأن سهر تتزوج برجل من دول الخليج، بلاد الذهب والمال الكثير. وهي التي تذكرها بهذه الرغبة باستمرار، حتى أصبحت سهر وكل أهلها ينتظرون هذا الرجل ويرفضون كل من يتقدم من الجبل.

وكاظم هو الآخر يعجز عن تحمل فراق سهر فيأتي شهرزاد ليسألها السبيل إلى الخلاص. سألها قائلا: "ما هو الحب؟ ليش بيعذبنا؟

-أحيانا يظلمنا الحب..أحيانا نظلم الحب، ويظلمنا في نفس الوقت، وأنت ظلمك الحب يا رجل، ومقدر ومكتوب وابتلاء، يود أن يبكي أمامها، وأن يسألها عن سهر،عن قلبه الملتاع، عن مخرج من سجن قلبه في عشق سهر عن عذاباته ودقات قلبه...

---

(١)كابتشينو، ص ١٦.

في عشق سهر (.....) لم يقدر، لم يقدر، لم يقدر"(١). لقد منعته كرامته أن يكشف عن ضعفه، وعجزه عن كسب قلب امرأة. ولكنها فهمته وتجاوبتْ معه، وصرفته بطريقة ناعمة، فالذي ظلمه قدر، ولا لوم على أحد. ما عليه إلا قبول الأمر الواقع والتسليم بما هو كائن. ووردة زوجة كاظم هي الأخرى تشعر بمعاناته، وتجهد من أجل أن تنسيه أوجاعه، ولكنها تفشل في كثير من الأحيان. لقد تمكن حب سهر من كل جوارحه، حتى تحول إلى حالة مرضية لا شفاء منها. لم تجد وردة بدا من الاستنجاد بشهرزاد، فهي ملاذها الأخير. راحتْ تسألها عن كيفية كسب ود كاظم وصرفه عن سهر؛ طلبتْ منها أن تصنع لها حجابا يحمي زوجها من الضياع الذي يستبد به بسبب علاقة مستحيلة. غير أن شهرزاد ليس من شأنها أن تصنع حجابا لأحد، فهي لا تؤمن بالخرافات، رغم بساطتها، وثقافتها الشعبية.

أما سهر فإنها تسأل شهرزاد عن نور ومحب وعن موسى وقصته مع فرعون. في هذه الحالة تبدأ شهرزاد سردا تاريخيا يزاوج بين الخيال والحقيقة. فهي تجمع بين قصص الأنبياء وقصة حب مستحيل بين نور، الفتاة العبرانية التي تؤمن بموسى عليه السلام، ومحب، وهو قائد عسكري مصري في جيش فرعون، ولا يؤمن بموسى. وتلهب شهرزاد خيال سهر، عندما تغرق في سرد تفاصيل العلاقة بين العاشقين الذين يخيران بين صوت العقل وصوت القلب. إن نور تؤمن إيمانا ثابتا بموسى وهي منسجمة مع عائلتها في العقيدة، ومحب موالي لفرعون، وكلاهما يريد من صاحبه الانسلاخ من عشيرته والالتحاق بالحبيب. إن شهرزاد خبيرة بشؤون القلب، وهي أيضا على دراية واسعة بقصة موسى عليه

---

(١)كابتشينو، ص ٤٠.

السلام مع المصريين، ولذلك تحولتْ إلى مصدر معرفة تاريخية ونفسية، ليس لسهر فقط، وإنما لكل نساء ورجال الجبل. وهي كذلك بالنسبة لقراء الرواية. فإذا جيء بشهرزاد "ألف ليلة وليلة" لمقاومة عدوانية الرجل وشهوة الانتقام لديه، فإنه قد جيء بشهرزاد "السيد حافظ" من أجل المعرفة والإمتاع والأنس. لقد كانت شهرزاد مدرسة لنساء الجبل تعلمهن أساليب التعامل مع الرجل، وضعيات الجماع المفضلة لدى الجنسين. كما أن شهرزاد جيء بها لاختراق قوانين الحضر الاجتماعي للمعرفة الجنسية في الشرق العربي ما قبل الحداثة.

لقد قلنا أن من وظائف شهرزاد باعتبارها شخصية روائية أساسية هي المعرفة. إنها تنتج فائض معرفة تثري السرد من حيث كونه تقنية بحث وتقصي، ضمن أشكال جمالية متنوعة. "وهي تقنية حديثة في السرد الروائي بدأت تحل بالتدريج محل المبدأ القائل بضرورة إنشاء حكاية مغلقة"(١) وعدم المزج بين شكلين من السرد في قالب تعبيري واحد. غير أن الروائي كسر هذا المبدأ في إطار مسار التجريب الروائي الخلاق. ومن هنا أمكننا رصد الكتل السردية التي أنتجتها شهرزاد لحساب الجانب التعليمي. فألفيناها على سبيل المثال ضالعة في تفسير الأحلام عندما سألتها سهر عن رمزيو الطائر في المنام. من أمثلة ذلك قولها المنسوب لابن سيرين: "قد يدل الطير على المسافر لمن رآه سقط عليه، وقد يدل على العمل لمن رآه على رأسه أو عنقه لقوله تعالى (وكل إنسان ألزمناه طائره في عنقه، أي عمله"(٢). واللافت أن دلالة الطائر الذي رأته سهر

---

(١) عبد الله إبراهيم، السرد والاعتراف والهوية، ص ١٥٠.
(٢) قهوة سادة، ص ١٥٨.

في منامها يوافق حلمها للسفر إلى الخليج. وتأويل رؤياها من قبل شهرزاد قد وافق هواها، وتوقها للسفر إلى بلاد الذهب. وتتابع شهرزاد النص الكامل لابن سيرين في تفسير رمزية الطائر، وهي رمزية متغيرة بحسب تفاصيل الرؤيا.

كما أنها تتنبأ بالأحداث القادمة، لعل ذلك هو الجانب الأسطوري في شخصيتها. فهي تتنبأ بزواج سهر من رجل من الخليج، وتتوعد من يتقدم لخطبتها بمكروه يحصل له. ونظرا لحضورها المهيب، فإن معظم الرجال يميلون إلى تصديقها، ويتحاشون خطبتها. و"لا حضور جديا هنا للعقلية الواقعية، أي التي تنظر إلى الواقع دون أن تهتم بالأمنية والتحسر والتفجع وما إلى ذلك من انفعالات، ولا أخذ بموضوعية ودون عواطف ونظرة إلى المستقبل. تحتل الوسائل الأسطورية حيزا كبيرا في مجال الاستعلام عن المستقبل"[1]. إن مصادر المعرفة التي تنتجها شهرزاد أبعد ما تكون عن الحداثة. فالجبل الذي تقيم فيه لا يزال على هامش التنوير. والعقليات لا تزال عتيقة، والجبل لا يزال بكرا، لم تصله تكنولوجيا العصر.

وفي كثير من الحالات تعمد شهرزاد إلى إضفاء كثير من الخيال على قصصها التي ترويها لسهر، من أجل إثارة فضولها وتشويقها لتلقي فعل الحكي بمزيد من الدهشة والانفعال. لما أرادت أن تعود بمخيلتها إلى السرد التاريخي وإثارة تاريخ مصر الفرعونية، ربطت بين روح سهر بأساطير فرعونية قديمة، من أجل شد انتباهها، وإثارة ولعها بالغريب المدهش. "كان يا ما كان، في سالف العصر والأوان، في زمن إخناتون

---

(١) علي زيعور، التحليل النفسي للذات العربية، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط الثالثة ١٩٨٢. ص ١٣٩.

بنت اسمها نفر، تلك أول روح خلقها الله لك يا سهر"[1]. لقد أحيتْ شهرزاد ملفوظا تقليديا للحكي أحيتْ به سننا سرديا كان يا ما كان، في قديم الزمان وسالف العصر والأوان". وتشير هذه اللازمة السردية إلى تلك الأجواء العجائبية التي عايشناها في "حكايات ألف ليلة وليلة" وما يحيط بها من دهشة وانبهار، نتيجة مخالفة ما هو مألوف ومعتاد عن واقعنا ومعايير المعقول التي ركبنا على أساسها أسس التفكير المنطقي والموضوعي. ثم إن تلك اللازمة تهيء المتلقي إلى جنس أدبي محفوظ في الذاكرة الثقافية، ومن شأنه أن يثيرَ جملة من التداعيات وردود الأفعال النوعية ذات الطابع العاطفي.

إن الرسالة المشفرة من وراء سلسلة الحكايات التي تسردها شهرزاد على مسامع سهر، هو أن روح الأنثى تهيمن على الكون. فشهرزاد هي التي تدفع بوتيرة الحكي، وهي التي تقرر توزيعها على الزمان والمكان، وهي التي تضفي على مروياتها روحا أنثويا لا يخطئه الإدراك. لقد بدا وكأن نور هي التي تتحكم في وتيرة الصراع بين فرعون وموسى، وهي التي تجتذب الحصان الذي كان يقوده محب، وقد أبدى هذا الحصان تعاطفا مع نور شبيها بما يبديه الطائر مع سهر. إن الطيور والخيول وسائر الموجودات تتحرك تحت أعين الأنثى. إن الأنوثة من منظور الحكي الشهرزادي مسار إيديولوجي يتشكل من خلال الحكي والإثارة والإغراب وذلك الذي تتلقاه سهر.

شهرزاد ونقد الذكورة:

تتمتع بنية المجتمع الذكوري الفكرية والاجتماعية بصلابة ومناعة ضد كل محاولات الخلخلة والاختراق. لقد حاول أنثروبولوجيون عديدون

---

(١) قهوة سادة، ص ٢٠٢.

وعلماء اجتماع وأدباء التسلل إلى الطبقات السفلى من اللاوعي الجمعي للمجتمعات العربية التقليدية، التي لا تزال تعاني من ترسبات العقل الذكوري الفظ، من أجل إحداث التغيير، ولكن دون نتائج تذكر. ورغم مظاهر الحداثة التي عمت المجتمعات العربية إلا أن نواميس التفكير الذكوري لا تزال تهيمن على العلاقة بين الذكورة والأنوثة بشكل يعيق أنسنة المجتمع بشكل كامل.

والأدب الروائي بدوره حاول تمثيل هذه العلاقة من خلال بنى جمالية بالغة التعقيد، تجنبا للتسطيح الفكري للأدب. وأحيانا يلجأ الأدباء إلى الموروث الشعبي من أجل هذه التمثيلات السوسيولوجية والتسلل من خلالها إلى بنية العقل العربي ومحاولة إحداث التغيير في نماذجه العليا. وبين أيدينا الآن نصوص عديدة للسيد حافظ، يستحضر فيها مرويات شعبية من "حكايات ألف ليلة"، وتحديدا شخصية شهرزاد. تمارس هذه الأخيرة وظيفة الحكي الموجه لسهر. وتعمل على تنشئتها امرأة من منظور الاختلاف عن النماذج الأنثوية السائدة. ونحن نستتشف عنف النقد الذي تمارسه شهرزاد للعقل الذكوري المستفحل.

في المجتمعات الذكورية ينظر الرجل إلى الأنثى باعتبارها موضوع متعة جنسية، وهي عموما مرصودة لقضاء حاجات الرجل وتحقيق فحولته، واستيهاماته. من مهامها كذلك الإنجاب والتربية وفق الثقافة الذي يقرها الرجل. فالمرأة ليس من شأنها أن تشارك في الحياة العملية وليس من مهامها إنتاج الثقافة والقيم التي تحكم سلوك الأفراد، ولا معايير الجمال أو الذوق العام. فالذي يحكم على جمالية الأشياء هو الرجل. هذه العلاقات التي تضطهد المرأة المعاصرة حاولت الفئات المستنيرة تجاوزها وخلق علاقات مؤنسنة بين الجنسين وبين الطبقات والأعراق. ولكنها لم تذهب

بعيدا في نتائجها. ذلك أن الرجل هو الذي كثيرا ما يتصدى لمثل هذه المهام، في مقابل طمس صوت المرأة باعتبارها عاجزة عن تمثيل نفسها ولا بد أن يمثلها الرجل. إن الدرس الذي تعلمناه من ثورات العلوم الإنسانية هو أن التابع يمكنه أن يتكلم إذا أعطي الكلمة، ويمكنه أن يرفع صوته عاليا من أجل لي ذراع الأمر الواقع، وإعادة الاعتبار إلى الذات الكسيرة، والنفس المقهورة. فكما حرر العبيد أنفسهم من علاقات القهر، وتحررت الأقليات الثقافية من علاقات الهيمنة التي يفرضها المركز الحواضري، فكذلك يمكن للمرأة أن تحرر شرطها من الثقافة التي تضطهدها. يجب أن تتبنى المرأة قضيتها بنفسها.

إن السياسات الحكومية في كل الدول تحاول فرض المساواة بين الجنسين، وتستعين في ذلك بالتكنولوجيا، والمدهش في الأمر أنه بقدر ما تتحقق تلك المساواة على الصعيد الاجتماعي، بقدر ما تنبثق الفوارق بين الجنسين ومبدأ الاختلاف الثقافي والبيولوجي. فإذا عمدنا إلى فرض المساواة الثقافية بقوة القانون والعرف، فإن الفوارق تتعزز على المستوى البيولوجي.

إن الاختلاف بين الجنسين لا يعني الاختلاف الطبقي، ولكنه بين الجنسين ظاهرة طبيعية وصحية، وهو لا يقتضي علاقات القهر والتمييز العنصري.

لنعد إلى عالمنا الروائي من أجل توضيح هذه المفارقات. لقد دأبت شهرزاد على تنشئة سهر وفق النماذج العليا لمتخيل النسوية في الشرق العربي. غير أنها رفضتْ تشيئ المرأة، واعتبارها حاجة من حاجات الرجل يشتريها بماله ليستعبدها، ويتلهى بها. لما شاهد الرجل القوي في الجبل سهر وقد نضجتْ كمل جسدها وتفجر حسنها وفاضت أنوثتها، أصر على امتلاكها. وتصرف بموجب ما يتيحه له وضعه الطبقي، وماله الكثير.

فالمال يتيح القوة والهيمنة والاحتواء. "شداد يشتري التفاح وهو على الأشجار قبل الحصاد، والنساء اللائي يشبه نهودهن التفاح ويشرب ملعقة كل يوم من خل التفاح ووجه أحمر كالتفاح"(١). الكلمات في الرواية ملفوظات إيديولوجية، مشبعة بالتحيز للذكورة. إن شداد ينظر إلى جسد المرأة باعتباره ثمرة تؤكل، ويسْتَمتع برحيقها. إن تشبيه النهد بالتفاحة يحيلنا إلى الخطيئة الأولى لآدم عليه السلام، لما عصى ربه وأكل من الشجرة المحضورة، وأخْرِج من الجنة. والمفارقة هنا هي براءة حواء من خطيئة آدم، فهو الذي عصى ربه، وجرجر معه أنثاه وأخرج من الجنة، وعوتب، وعوقب بأن انكشفت سوءاتهما، ليدركا أن الله تعالى لم ينههما عن الشجرة المحرمة إلا ليحميهما من ضعفهما، ويعلمهما الطاعة والامتثال إلى قوانين الكون وسننه. أخرِجا إذا لاجتياز اختبار الحياة. إن القرآن الكريم لا يحَمل المرأة أخطاء الرجل. فهو الذي أخطأ وهو الذي تاب فتاب الله عليه. أما شداد فهو يرى أن المرأة هي شيء من أشياء الرَجل إذا اشتهاها اشتراها، فأصبحتْ تابعا، وأداة من أدوات اللهو والاستمتاع، وتفقد بذلك جوهرها الإنساني.

غير أن هذا ليس قانونا قدريا، بل يمكن أن نخطئه، ونتجاوزه. تقدم المختار بكثير من الهدايا لبيت سالم من أجل طلب سهر، ولكنه طرِدَ. فسهر لم تكن للبيع، وسالم لا يتاجر بشرفه. واجه سالم التاجر بمنطق الإنسان المحارب: "أنا عندي وسام ونيشان من الحكومة السورية، وعندي نيشان من عند الله أدخل به الجنة، (.....)أنا تغلبت على الفرنسيين في الجبل، حاربتهم مع سلطان باشا الأطرش، والشيخ صالح

(١) قهوة سادة، ص ٩٤.

العلي...فاهم؟ افهمني أنا عندي بارودة قتلت بها اثنين فرنساويين اغتصبوا جارتنا (....)، شوج جايب في القفص تفاح وزيتون وشوية شراطيط. فتح الباب وألقى الأقفاص خارجه؛ أنا ما أحط شرف بنتي ولا كرامتي في أقفاص (.....) خرجا مهرولين خافا من البندقية"[١]. في هذه السردية ينبثق خطابان إيديولوجيان، بلغا أعلى درجات التوتر والاحتقان. وعيان اجتماعيان نقيضان، متاخمان لحدود التماس المثير لآخرية لا شفاء منها. التاجر يفاوض بمنطق الربح والخسارة والمال والأعمال، والجاه والسطوة، وسالم يفاوض بمنطق الرجولة والقيم العليا والغيرة على الشرف والتضحية من أجله، ونكران الذات. إن التاجر شداد أسير وعي ذكوري لا يرى العالم إلا من منظوره؛ فرد إلى منطق أكثر إنسانية يرى أن المرأة لا تباع ولا تشترى، وإنما تؤخذ على اختلافها، ففي ذلك الاختلاف قوتها وكرامتها، وعظمتها.

هناك موقف روائي آخر، لا يقل دلالة عن هذا الأخير، ومن خلاله تقاوم شهرزاد العقل الذكوري المتمركز حول ذاته، والذي يفكر في العالم من خلال جنسه، أي باعتباره فحلا. لما علم المختار بأن صهره كاظم يتردد كثيرا على الجبل توجه إلى شهرزاد ليستشيرها في أمره؛ فلعلها أكثر خبرة منه بطبائع الرجال. سألها عن كاظم، فأجابته بما تعلم. "نظر المخطار لها، وفكر شيطانه له بأن يهجم عليها، ويضاجعها، ولم لا؟ هي لوحدها في البيت، هما الاثنان وثالثهما الشيطان...أصبحت شفتاه لونهما أحمر...طلت عيون ذئب جائع في عيون المخطار....نظرت شهرزاد، وجدتهما صارتا حمراوين...فهمتْ، قالت وقد أمسكت عصا غليضة:

---

(١) قهوة سادة، ص ١١٣-١١٤.

- اسمع يا مخطار، إياك أن تتهور (....)، سأضربك ضربة قاتلة بهذه العصا....خرج مهزوما...وأغلقت الباب خلفه"[1]. في هذا الموقف أيضا نحن شهود على صراع أنوثة/ذكورة. شهرزاد تتصدى لمن يرى فيها أنثى موهوبة، أو أرض مفتوحة، ويطأها الرجل كيفما شاء، وبأي ثمن، فقط لأنه رجل، ويملك المال، والقوة الفيزيولوجية. إن معايير الرجولة لدى الذين يملكون المال هي القوة، فهي المخول الوحيد للسيطرة، وإسداء الطلبات التي لا ترد. وبسبب ذلك تتصدى له شهرزاد، فلها معايير أخرى لا يفهمها الذكر، أو أنه يتجاهلها. لقد تعود الرجل، أن يطلب، وتعودتْ المرأة أن تجيب. وبدا لشهرزاد أنه يجب إنهاء هذه العلاقة، ورد المرأة على طبيعتها الإنسانية، ورد الرجل إلى حجمه الحقيقي. إن الكون لا يمكنه أن ينسجم إلا بأنثى وذكر على قدم المساواة من حيث الكرامة، مع المحافظة على حدود الاختلاف الجنسي والبيولوجي والعاداتي. إن تقسيم العمل في المجتمع لا يستند إلى مبدأ الصراع وغلبة طرف على آخر، ولكنه يستند على مبدأ الاختلاف، الذي يكمل بعضه بعضا.

وإن القبول بمبدأ الاختلاف هذا، دون اعتباره مطية للتبعية، لهو من سنن الكون الأزلية.

---

(١) كابتشينو، ص ١٦-١٧.

الخاتمة

الإنسان كائن إيديولوجي، ما في ذلك من شك. وإذا بدا لنا أن الحداثة المظفرة قد خلصتنا من أساطيرنا، ومن تحيزاتنا ومن أنانيتنا وجشعنا، فإن ذلك عين الخطيئة الكبرى. إن حياتنا مليئة بالصليبيات، والاستيهامات المؤسسة على الخرافة والأوهام والادعاءات المزيفة، تارة باسم الدين وطورا باسم المجتمع.

لا تزال المجتمعات البشرية كلها بشرقها وغربها، تعاني من سطوة التقسيمات الطبقية والعرقية والجنسية، ولا يزال الرجل والمرأة كلاهما يعاني بسبب ذلك من حالات اغتراب واضطراب لا شفاء منهما بسبب طغيان لغة المصالح، وتغول أصحاب المال، وتسليع القيم الإنسانية الأكثر قداسة. ولا تزال المرأة في الغرب كما في الشرق تسلع باسم التحرر من قهر الرجل، لكي تسقط في قهر الجسد، واضطهاد المال. لا تزال المرأة تابعا، وتسيء تمثيل نفسها، فهي تستعمل للتعبير عن ثورتها لغة الرجل، وهي لغة لا تمثل مصالحها الحقيقية. عندما يسوى بين الرجل والمرأة نسقط في حالات اغتراب حضاري، يصعب الخروج منها، لأننا استبعدنا لغة الهوية الثقافية ولغة الانتماء إلى الأسلاف. تخلينا عنها بدعوى مقاومة الماضوية، فسقطنا في الانسلاخ عن الذات. إننا أشبه بالقبرَة التي أرادتْ أن تقلد الغراب في مشيته، فأضاعت المشيتين، وأصبحتْ تعرج خارج فطرتها التي هيأتها لها طبيعتها.

أمكننا في هذا المقال تحليل رمزية شهرزاد، بإرثها الجمالي والفكري، ولكن من خلال علاقات جديد وأطر تاريخية مختلفة. ويبقى الحكي هو

الطريق إلى وعي العالم واكتشاف مجاهيله، واستبطان الذات البشرية بجنسيها. لقد كانت شهرزاد الدليل إلى عمق المرأة، كما كانت الأداة الطاردة لهيمنة الرجل، ومقاومة شبقيته. لقد تمكن الكاتب من توظيف هذه الشخصية من عمق الماضي من أجل معايشة قضايا راهنة، واستشراف مستقبل يوشك ألا يكون.

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
المركز الجامعي بتيبازة
معهد اللغة والأدب العربي

سيرة علمية

الاسم واللقب : بوخالفة إبراهيم
١ - متحصل على درجة الماجستير في الأدب العربي في النقد الثقافي
٢ - متحصل على الدكتوراه في نفس التخصص في جامعة الجزائر
٣ - أستاذ الأدب المقارن والنقد الثقافي بالمركز الجامعي بتيبازة

المؤلفات :
صناعة الشرق، دار الفكر العربي /الجزائر
أطياف الاستشراق/رؤية للنشر والتوزيع/القاهرة
سلطة الآخر/نور للنشر والتوزيع/ألمانيا
انحطاط العالم/رؤيا للنشر والتوزيع
له كتابان في النقد الثقافي:
١ - صورة العثمانيين في روايات أمين معلوف.
٢ - الآخرية في الرواية الفرونكفونية.
العديد من المقالات المنشورة في مجلات وطنية ودولية
العديد من الملتقيات والندوات الوطنية

شعرية العتبات وهجنة الأنواع

فى روايــة

" ليالى دبى شاي بالياسمين " للسيد حافظ

بقلم : د. مصطفى بوخـال

أستاذ بمعهد اللغة والأدب العربى

المركز الجامعى بتيبازة / الجزائر

شعرية العتبات وهجنة الأنواع
في رواية " ليالى دبى. شاي بالياسمين " للسيد حافظ

توطئة:

دخلت عالم الكاتب المسرحي والروائي السيد حافظ وأنا أحمل معي بعض الأدوات النقدية التي طالما أعيت كاهلي بالبحث والقراءة في الدراسة الجامعية، لعلها تسعفني في الغوص في غيابات النصوص والقبض على المعاني، أو الفوز بلحظات المتعة الجمالية.

وجدت نص هذا الكاتب ليس ككل النصوص، على الأقل تلك التي قرأتها وألفتها. وما إن قرأت بضع صفحات من رواية "ليالي دبي شاي بالياسمين" حتى أحسست بثقل هذه المقاربات والأدوات التي أستحضرها كلما عزمت على قراءة وبحث أي عمل أدبي ما.

قررت التخلي ولو مؤقتا على هذه الطرق والمرجعيات النقدية والاستسلام إلى عالم السيد حافظ. كانت القراءة ممتعة لأنها مختلفة وصعبة لأنها غير مألوفة، فالكاتب يكتب وهو يجرب لغة جمالية جديدة ويبدع وهو يخلق عوالم وأشكال أدبية لم تتناولها أنامل كتاب آخرين، يستدعي التاريخ بقوة ومهارة تجعل من الرواية نافذة على تاريخ وطن وأشخاص لا توجد في المدونات الرسمية وان كان ذلك محفورا في الذاكرة الجريحة ومرسوما في كهوف ومغارات تاريخ هذه الأمة.

عنصر الإثارة والمفاجأة في الرواية هو الانفلات المستمر من كل ضابط منهجي يتعلق بأعراف الرواية، فنحن أمام كاتب مشاكس ومسكون بهم الإبداع ولا يرضى أن تستسلم كتاباته إلى السائد.

يقول السيد حافظ: ".. أنا أنسف كل القواعد القديمة، وأبشر بجيل جديد يأتي، جيل يكتب ما لم نكتبه نحن، أنا أفجر فيهم الجنون والعظمة، العظمة المتواضعة أمام الحرف، أن يتوضأ الكاتب بنور الكلمة أن يصلي ليس بالسجود فقط ولكن بروحه أمام العبارة..".

وهذا ما جعل الرواية تصاب بعدوى اللااستقرار والتعدد من خلال مزاج وثقافة المؤلف. الرواية تتمرد على اللوحة التي رسمها الأولون في طريقة كتابتها وإن لم يرسموا الأعراف لمن أراد أن يبدع على منوالها، فمن قال أن لوكيوس أبوليوس في حماره الذهبي أو سيرفانتيس في دون كيخوته أو فلوبير في مادام بوفاري أو هيكل ومحفوظ ووطار قد وضعوا مسطرة جمالية لهذا الجنس الأدبي.

يستهل الكاتب روايته بعد الاستطراد في العتبات النصية بأغنية نجاة الصغيرة: " أنا بستناك.." والتي يتواتر حضورها على طول الرواية في أربعة عشر موضعا ولا يغادرها إلا بحضور صوت ليلى مراد وفيروز في ثلاث مواضع في آخر الرواية على الأكثر. اختيار بارع لهذا الصوت المتميز الذي يفيض حبا وشوقا وحنينا، وموجاته تفتتح المشهد السردي الموالي بل تتخلله وترصعه وتفتح المجال للجوارح لتعبر بلسانها:

"... مسح فتحي عرقها بمنديل معطر من فوق جبينها.. تحسس شفتيها بأصابعه، وقبلها.. دق القلب دقات بعدد أحرف اسمك، وهزني الشجن وسكت الكلام.."[١].

نجاة الصغيرة تغني: " وبعتنا .. مع الطير المسافر جواب.. وعتاب"

---

(١) السيد حافظ، ليالي دبي شاي بالياسمين، مركز الوطن العربي"رؤيا"، الاسكندرية(٢٠١٤م)، ط١، ص ١٦.

وفتحي يلملم حقائبه مغادرا تربته وحبه المرضي " مصر"، ويقول:

" لماذا خرجت من مصر؟ بحثا عن مال لأشتري شقة وسيارة، وأتجوز وأطبع كتابا.."[1].

وقبل ذلك كله نسمع صوت الآية: " عم يتساءلون.." والذي يستدعي جوابا هو في سورة النبأ "..عن النبأ الذي هم فيه مختلفون.." ولكن الجواب في الرواية ربما يحضر أو لا يحضر، وقد قدمت الرواية على طريقتها أخبار الأشخاص المحترمين والأشرار والمنافقين وعلل الوطن التي أصابت أبناءه وصاحب الرواية نفسه، بل إن ليالي دبي شاي بالياسمين هي ليالي أرق الكاتب وأوجاعه ومرضه المزمن بالوطن والناس.

كان على الرواية أن تتخلى عن لباسها المعتاد وشكلها المألوف ويغامر بها الكاتب في عوالم جديدة لا تتحملها الأعراف المعروفة، فكانت كذلك لوحة فنية متعددة الأوجه وكتلة زجاجية شفافة ولكنها تبدد ضوء القراءة إلى عدد كبير من ألوان المعاني ووجهات النظر. تحضر الأغنية والشعر والرسالة والحكاية والحوار والمسرح، كل ذلك في نسق هو في الأخير رواية ولكنها ليست كالروايات.

بعد هذا السكر الذي سببته لي هذه الرواية عدت إلى أدواتي ومقارباتي النقدية ولملمت أوراقي بعد تبعثر وتوصلت إلى إحداث ثقب أطل منه على هذا العمل الإبداعي الفريد، فكانت النتيجة تتبع الأصوات المتعددة في الرواية ووظائفها لعلي أتلمس الخيط أو الخيوط الواصلة بينها والكشف عن الهجنة في الأنواع وتكاثر النصوص والخطابات بما فيها النصوص

---

(١) نفسه، ص١٢٧.

المحاذية أو العتبات التي شكلت فيما أرى بؤرة التجريب لدى الكاتب وأكسبت الرواية هوية شكلية جديدة، فكان من الطبيعي الوقوف عند هذه العتبات والتأمل في دلالاتها والحذر من تجاوزها فقد قال ج.جينات: " احذروا العتبات..". Attention au paratexte !

يعاني نص رواية "ليالي دبي شاي بالياسمين" من التشظي والانفلات من نمط النصوص الروائية السابقة وهذا يحيل في الغالب إلى تشظي الذات الكاتبة في خبايا التاريخ ومناطق من الجغرافيا الساخنة بحمى البشر هؤلاء الذين تقول عنهم نتالي ساروت:

" .. إننا لا نستطيع أن نبقى إلى جوارهم، ولا نحاول الذهاب إلى أبعد من ذلك، فالذين يعيشون على أرض البشر لا يمكنهم إلا أن يغيروا الطريق.."(١).

في البيئة المشحونة بالمشاعر والأحاسيس المظلمة بالنفاق والكذب والكيد، والتي يشع في بعض مناطقها نار الشوق ونور الحب، ما كان للسيد حافظ إلا أن يغير الطريق في أكثر من محطة من محطات هذه الرواية.

١- على هامش الرواية:

هناك من النقاد من كان يحط من شأن العتبات النصية أو النصوص المحاذية Paratextes، وخاصة في الرواية، بحجة أن هذه العتبات هي مجرد إضافات ولحظات اختيارية يتبناها الكاتب، وليست إجبارية بل هي قد تصل إلى حد الترف الفكري لدى البعض. وفريق أخر من الباحثين يرى رأيا مغايرا

---

(١) ن.ساروت، عصر الشك، ت/فتحي العشري، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة(٢٠٠٢م)، ط١ ص٣٣.

تماما مؤداه أن العتبات النصية ضرورة أدبية وجمالية تحافظ على هوية النص الأساسية وتسهل عبور المتلقي إلى النص الأصلي.

من بين النقاد الذين اهتموا بشكل ملفت للنظر بظاهرة العتبات النصية الناقد الفرنسي جيرار جينات الذي استعمل مصطلح "Paratextualite النصية المصاحبة" سنة ١٩٧٩م في كتابه " مقدمة للنص الجامع" Introduction a l'architexte وأعاد بلورة العلاقات التي تخرق جدار النص وتجعله في تواصل مع ظواهر نصية أخرى بما يسميها العلاقات عبرنصية Transtextuelles وذلك في كتابه " أطراس " Palimpsesestes سنة ١٩٨٢م حيث اقترح خمسة أوجه لهذه العلاقات:

- النصية المصاحبة Paratextualite وهي ما يحيط النص في حد ذاته، أي أطرافه (عناوين، تقديم، صور).
- الميتانصية Metatextualite أو النصية الواصفة التي تحيل إلى علاقة التعليق على النص من قبل نص أخر.
- النصية الجامعة Architextualite وهي الأكثر تجريدا، فتضع النص في علاقة مع مختلف الأصناف التي ينتمي إليها.
- النصية المتعالية Hypertextualite هي العملية التي بمقتضاها ينضاف نص ما إلى نص دون أن يكون ذلك تعليقا، ويغطي هذا ظواهر التحويل والمحاكاة.
- التناص Intertextualite يحيل إلى ظواهر التداخل والتفاعل النصي(١).

---

(١) دومينيك مانغونو، المصطلحات المفاتيح في تحليل الخطاب، تر/ محمد يحياتن، منشورات الاختلاف، الجزائر٢٠٠٨م، ط١، ص٧٨.

يظهر جليا من مقاربة جينات لمقولة النص والنصية أن النسيج Texture التي يوصف بها النص باعتباره مجموعة من العلامات تحكمها شبكة من العلاقات تتوزع بين المعجم والدلالة والتركيب وسائر البنيات التي لا تنغلق في بنية النص الداخلية بل تقتفي الأثر الجمالي خارجه عن طريق الانزياح. ومن هنا ينفتح النص عبر نوافذ من خلال النصوص المحاذية " التي هي بمثابة نصوص مصاحبة تخصب النص، وتفتح مداه، وتضخ فيه دماء جديدة وترسم شكله الحضوري لأنها تؤكد بعده الأنطولوجي، وتوسع أسس تلقيه وتداوله.."(١).

وتبقى العتبات النصية تتحمل خطاب الهامش الذي يوجه فعل القراءة إلى المركز بالتوسل بمختلف العلامات السيميائية النصية منها والبصرية، والنص الروائي بدوره ينخرط في هذه الاستراتيجية بانفتاحه على الإمكانيات التي يوفرها المناص(النص المصاحب) في تطوير شكل الرواية وبناء كون تخييلي محتمل باعتبار العتبات إحالات إيحائية إلى أفكار ومواقف وعوالم خارج نصية.

مع السيد حافظ في " ليالي دبي – شاي بالياسمين – " نحن مع رواية تشتغل على العتبات، ويتراوح نص الرواية بين الهامش والمركز إذ تزول الحواجز بينهما نظرا للكثافة الدلالية لهذه النصوص التي تفتح الباب على مصراعيه أمام التأويل، وجلب القارئ إلى فضاء الرواية بطريقة مغايرة للمألوف.

---

(1) B.Valette. Esthetique du roman moderne. P7.

المؤلف:

أول عتبة تواجه القارئ هي اسم الكاتب، ويبدو أن صاحب الرواية سوف لن يقتصر وجوده على صفحة الغلاف الخارجي، الذي يظهر فيه اسمه وصورته المليئة بالدلالات، والمعبرة عن حزن وعاطفة تبرز كشعاع من عينيه. هذه الصفحة التي تعد دالا بصريا موازيا يكتنز بين تضاريسه الإشارية العديد من الإيحاءات السيميائية والتأويلات المحتملة لقراءات متعددة ومفتوحة، فهذا الفضاء..إضافة إلى كونه العتبة الأولى التي تدعو المتلقي وتشده وتستفزه، ما دامت تخاطب فيه لغة العين، فهي أيضا تمتلك القدرة على حبك خيوطها الواصلة بلب العمل وجوهره بطريقتها الخاصة"[١].

الكاتب وكأنه يطل على مدينة دبي المملوءة بالأضواء في الليل الدامس إلى جانب الشاي والياسمين، وهذه العلامات الثلاثة أراد لها الكاتب أن ترسم خيوط الحكاية هي ليست ككل الحكايات.

يحضر الكاتب بقوة في الرواية من خلال أبطاله وهو يتواصل مع القارئ في تسع صفحات قبل الدخول في متن الرواية.

يفتتح عتبة الرواية بالآية الكريمة " ويسألونك عن الروح قل الروح من أمر ربي وما أوتيتم من العلم إلا قليلا". سؤال جوهري ووجودي يريد الكاتب أن يكون مفتتح روايته ويؤسس لأسئلة وجودية عانى منها الكاتب والتي تطفح بها محطات من روايته على لسان شخصيات متعددة.

" أنا مثل البطل الإغريقي، الأقدار ألقت بي في ابتلاءات لا أعرف أولها

---

(١) ابراهيم الحجري، الرواية العربية الجديدة، مكتبة قطر الوطنية، بيروت(٢٠١٤م)، ط١، ص١٧.

من أخرها وكأن عشقي لمصر لعنة.."[1].

في فضاء الروح العلم قليل ولكن فيه الكثير وما لانهاية له من فتوحات التأويل، والكاتب انفتحت له أبواب الإبداع وتناسلت حكاية الروح إلى حكايات بدءا من " قهوة سادة " إلى " كابوتشينو " إلى حكاية الروح الثالثة التي تتشظى إلى جزأين " شاي بالياسمين " و " شاي أخضر". ويتواتر ذكر الروح وأية الروح في العتبات النصية الروائية للكاتب وخاصة في سباعيته الرائعة التي تسرد ملحمة إنسان ما هو بكاتب بل روح قلقة وطموحة وتحمل هموما بحجم وطن:

- حكاية الروح الأولى / قهوة سادة.
- حكاية الروح الثانية / كابوتشينو.
- حكاية الروح الثالثة / شاي بالياسمين – شاي أخضر.
- حكاية الروح الرابعة / كل من عليها خان.
- حكاية الروح الخامسة / حتى يطمئن قلبى.
- حكاية الروح السادسة / ما أنا بكاتب.
- حكاية الروح السابعة / لو لم أعشقها.

تتصدر آية الروح رواية "قهوة سادة" فاتحة أفق انتظار القارئ إلى دلالات وعوالم لا تنتهي عبر تسلسل الحكايات الروحية السبعة في اتصال وانفصال، لا يعلم كنهها إلا الذات الكاتبة التي جمعت بين فن السرد والكتابة المسرحية والإخراج التلفزيوني والتمثيل الدرامي، وتبرز مفردة الروح مشعة بقوة ومتدفقة من تيار وعي الكاتب تدفق المياه في جداول النهر، إنه تيار الحياة الذاتية. كان هذا في عتبة النص الروائي لحكاية الروح الأولى:

---

(١) شاي بالياسمين، ص٩٤.

أنسى أن النساء جسد من لحم ودم
وأتذكر أنهن عطر له روح

وتبقى الروح المعين الذي لا ينضب والذي يغرف منه الكاتب دون أن ينقص منه شيء، منطقة الإعجاز عن القبض عن المعاني أو التعبير الدقيق وساحة المشاعر والأحاسيس المتفجرة والغامضة. روح المرأة والجمال والحب، روح المدينة والقمر والوطن.

في حكاية الروح السابعة " لو لم أعشقها " وقبل الولوج إلى عالم الرواية تصادفنا كلمة " روح" والتي يفتتح المؤلف بها الحديث عن أحد معاني الحب المرتبط بالقلق والاضطراب، والحب هو أبرز المنافذ إلى الروح، هذا العالم الغامض غموض الوجود نفسه.

في رواية " كرسي على البحر" يتجدد سؤال الروح " ويسألونك عن الروح" وهي حكاية "سهر" الروح السابعة. كما نشاهد ذلك في رواية " هل مازلت تشرب السيجار"، سؤال الروح في عتبة الرواية مع تفصيل أخر يفتح أبواب التأويل والمعاني في ضيافة سيجموند فرويد مكتشف المنطقة الأخطر في أنا الإنسان والأكثر جاذبية وهي " اللاشعور". يورد الكاتب هذا النص الموازي لفرويد يتحدث فيه عن الروح:

" كل فرد ينتمي إلى عدة أرواح جماعية روح عرقه وروح طبقته وروح طائفته.."(١)

الرواية تتحرك ضمن عائلة من الروايات والحكايات التي تتواصل معها عبر العلامات اللسانية وغير اللسانية والشخصيات والأفكار والعواطف،

---

(١) السيد حافظ، رواية " هل ما زلت تشرب السيجار"، مركز الوطن العربي- رؤيا- القاهرة (٢٠١٨م)، ط١، ص٥٠.

وكان ذلك كذلك مع " شاي بالياسمين" التي ارتبطت عتباتها النصية بالنصوص المحاذية لحكايات الروح الأخرى، ولم يكن بوسعنا فك شفرة هذه النصوص لو لم نواجهها لبعضها البعض، فباحتكاك النصوص وتجاذبها ينجلي ضوء المعنى وينكشف ستار الدلالة. ولا شك أن روح الكاتب ترفرف في ثنايا هذه العتبات قبل الإبحار في المتن الروائي وهي تروم التواصل مع الخارج في الهواء الطلق جالبة إليها روح القارئ ليذوق المتعة والألم في نفس الوقت:

" لست مؤهلا إلا لكتابة شيء عن نفسي، إنني أؤمن بأن روحي ستنتقل في جسد أخر في زمن أخر ومكان يقدرها ويمسح الله بيديها.. إن روحي تعذبت من الغباء والقبح وغياب الضياء والبهاء وغياب الأنبياء.."(١).

في الصفحة الأولى من الرواية وبعد سؤال الروح يفتح الكاتب قلبه للعوالم اللانهائية والموجات الماورائية الآتية من خارج الزمكان، ومن نقطة هي قبل الوجود حيث هناك واجب الوجود. يسأل المدد ليكمل ما تشتاق الروح إلى إفراغه في قوالب الكلمات التي صنعت بها البدايات وليحيا بها الإنسان من جديد:

" أنت يا من تعن له القرون والأزمان.. أنت يا مقلب القلوب. أنا ما جئت أغير العالم بل جئت أغير فردا واحدا سيغير العالم.."(٢).

وقبل لقاء فتحي رضوان في دبي في ليلة زفافه، يؤسس الكاتب لجسر مع القارئ ليورطه في عالمه الخاص باعتبار حياته الواقعية المضطربة والغنية في نفس الوقت تتضمن مفاتيح لتأويل الرواية:

---

(١) نفسه، ص٠٧.

(٢) شاي بالياسمين، ص٠٤.

" ابحث في جوجل عن مأساة السيد حافظ.. إذا أحببت أن تعرف الظروف أكثر"(١)

وقد يلاحظ قارئ " شاي بالياسمين" كثرة النصوص المحاذية في عتبة الرواية وفي متنها عبر الفواصل المتعددة، التي تعد هامش الرواية ولكنها تمتح من الواقع وتمد الدماء إلى شرايين الرواية، وتصبح للرواية حدود مسامية مع الخارج وتتبادل الأدوار مع الهامش حتى تتحول الحياة الذاتية للكاتب إلى عمل إبداعي كبير، وما الرواية إلا وجه من وجوهه.

"..إن السيد حافظ قبل أن يكون مبدع رواياته، فهو – قبل كل شيء- مبدع حياته، ولعل أكبر وأخطر كل إبداعاته على الإطلاق هي حياته، أو مسيرته العمرية الحافلة بالصدق والحركية وبالطاقة الإبداعية المتجددة.."(٢).

العنـــوان:

العنوان أبرز عتبة نصية تواجه القارئ أو الباحث في مواجهة النص الروائي، وهو" يمتلك سلطة نصية دلالية ورمزية، تكثف النص وتسهم في بناء شعريته وتأسيس أبعاده ودواله وتصميم جمالياته النثرية"(٣).

و" ليالي دبي شاي بالياسمين" عبارة لسانية "مكتنزة بالعديد من الإيحاءات، وحبلى بالكثير من العلامات السيميائية التي يمكن أن توجه فعل التلقي وتغني مستوى التأويل"(٤)، كما تساعد على العبور من الصيغة اللسانية إلى المعنى والدلالة باعتبار العلامة اللسانية تمتاز بثنائية الحضور

---

(١) شاي بالياسمين، ص١٢.

(٢) عبد الكريم برشيد، كيمياء التجريب/ بتصرف، مركز الوطن العربي "رؤيا"، القاهرة ٢٠١٩م، ط١، ص٩٢.

(٣) ابراهيم الحجري، الرواية العربية الجديدة السرد وتشكل القيم، النايا للنشر والتوزيع، بيروت(لبنان٢٠١٤م)، ط١، ص٢٢.

(٤) نفسه، ص٢٢.

والغياب، حضور الدال في صورته البصرية على الغلاف وغياب المدلول الذي تتناثر عناصره في فضاء متن الرواية.

وقد بحث النقاد وظائف العنوان بالنسبة للنصوص فوجدوها ترتكز على التحديد والوصف، فالعنوان اسم للرواية وبطاقة هويتها، وبالنسبة للوظيفة الوصفية، فإن العنوان يمنح إشارات عن محتوى و/أو شكل الرواية، فإذا ما أحالت (البؤساء) على أبطال مختلفين في ملحمة فيكتور هوجو(أي محتوى الرواية)، فإن عنوانا مثل (مخطوط عثر عليه في ساراغوسا) للكاتب البولوني جون بوتوكي(١٧٦١م-١٨١٥م) يعين النص كما هو عليه في حقيقته المادية.

يسمي جيرار جينات الحالة الأولى بالعنوان التيماتي(يستحضر المحتوى) والثانية بالعنوان الشكلي(يصف الشكل)، ويمكن توضيح الوظيفة الوصفية للعنوان بحسب جرار جينات في هذه الخطاطة[1]:

العنوان	تيماتى (يعين محتوى النص)	**حرفي**(يحيل على الموضوع المركزي)
		كنائى(يحيل على عنصر أو شخصية في الرواية)
		استعاري (يحيل على محتوى النص بطريقة رمزية).
		لاعباراتى (يحيل على محتوى النص بطريقة ساخرة).
	شكلى (يعين شكل النص)	**نوعى**(يحيل على انتماء محدد).
		نوعى موازي (يحيل على سمة شكلية عامة جدا).

(١) فانسون جوف، شعرية الرواية، ت/ لحسن أحمامة، دار التكوين، سوريا(دمشق٢٠١٢م)، ط١، ص٢٧.

" يؤسس العنوان في الخطاب الروائي موقعه الخاص والمتميز، انطلاقا من بنيته التركيبية والسيميائية، كما يعلن وجوده بصفته "نصا مصغرا"Microtexte مولد لسننه الخاص.. ولكونه علامة نصية وسيميائية ناطقة ومعبرة، فقد غدا العنوان الروائي موضوع الدرس السيميولوجي بامتياز"(١).

عناوين حكايات الروح هي نصوص موازية إبداعية تشي بقدرة الكاتب التأويلية والسيميائية في مسرحة تفصيل يومي معيش، وتحويله إلى بؤرة دلالية تتمركز في عتبة النص الروائي. والكاتب يرتكز على تراث شخصي زاخر من الكتابة المسرحية والإنتاج الدرامي والفني والممارسة الثقافية الجماهيرية والاطلاع على كنوز التاريخ، فلا شك أن العنونة تغدو عنده استراتيجة في البناء والانتقاء. في أول عمل مسرحي سنة ١٩٧٠م يكتب السيد حافظ على عتبة المسرحية: " كبرياء التفاهة في بلاد اللامعنى" ويردفها بمسرحيتين على نفس الإيقاع التجريبي والصادم للأعراف في الكتابات السائدة في ذلك الزمن، ووسمهما: " حدث كما حدث ولكن لم يحدث أي حدث" و" الطبول الخرساء في الأودية الزرقاء".

وكانت الموجات الصوتية والبصرية لهذه العناوين قد أحدثت ضجة واهتزاز في الأوساط الثقافية والنقدية التي لم تستسغ هذا الأسلوب الفني والدرامي الجديد والمخاتلة والخداع باللغة، فلم تكن المواجهة بالحوار ولكن برمي الأحجار على حد تعبير أحد النقاد والمتابعين في تلك المرحلة. الكاتب يحمل وهج التجريب من المسرح والدراما الذي انزاح إلى

(١) عبد المالك أشهبون، العنوان في الرواية العربية، دار محاكاة للنشر والتوزيع، سوريا(دمشق٢٠١١م)، ط١، ص١٤.

مغامراته الروائية وبرز في عتباتها، وهو حين يتحدث عن هذه التجربة تبرز رؤيته العميقة للإبداع، ففي حوار تلفزيوني مع الممثل النجم هشام عبد الحميد الذي رأى في عناوين أعماله الغواية والألغاز فأجابه قائلا:

" الاسم هو الظل، والاسم هو الوجه الأخر للحقيقة، والظل هو التابع لهذا الكائن الخرافي الذي هو الكتابة..".

القهوة والشاي مشروبات شعبية منتشرة في الأوساط العربية، وفي مصر لدى الكاتب لها طعم خاص وجو مختلف، المقاهي حفظت التاريخ الثقافي للشعب المصري فهي ملاذ المثقفين والعاشقين والمناضلين السياسيين والتافهين من الذين ترصعت بهم مشاهد الأعمال الأدبية الخالدة. عناوين الروايات تخترق محطات من المتن وتستفز القارئ كي يتواصل مع المعاني والمواقف والتاريخ الذي فتحت بعض نوافذه ليستقبل الهواء النقي وتحيا الأشخاص والأحداث من جديد:

" تهاني.. تجهز القهوة والشاي والنيسكافييه والكابوتشينو، ولا تشرب إلا الشاي.."(١)، هي علامات لأجزاء من ملحمة سردية كبيرة تحتاج إلى زمن يوازيها للكشف عن عوالمها، "النيسكافييه" أكثر من ستمائة صفحة وشاي بالياسمين أربعمائة وخمسون صفحة، وتهاني تعاني من ضجيج المعاني وتصرخ:

".. مش فاهمة حاجة أنت بتتكلم في إيه، عاوزين بيض وجبنة وحليب ومفيش في البيت فلوس.."(٢).

في البحث عن دلالات العنوان مع الكاتب بحث في الروح وطقوسها

---

(١) شاي بالياسمين، ص١٠٥.

(٢) نفسه، ص١٠٥.

وأسرارها، والليالي بيت الأسرار ودبي مدينة الأحلام تضيء فينا مناطق الظلام، والشاي بالياسمين سحر وطقس آت من مغامرات الأولى للبشر مع التراب والشجر.

يتحدث السيد حافظ عن ملحمته السردية وحكاياتها الروحية بالإشارة إلى عتباتها النصية التخييلية في فقرة من الرواية بقوله:

".. شاي بالياسمين.. مقدس عند الصينيين.. كلما شربت القهوة أو النيسكافييه أو كابوتشينو أو شاي أخضر أشعر أنني أقوم بشربه ليس بوصفه مشروبا لذيذ المذاق بل بوصفه خلطة سحرية، بل هو طقس ديني أكثر منه طقسا غذائيا.. إن الروح تحب هذه المشروبات.."(١).

إن وجود أسماء هذه المشروبات على رأس الحكايات الروحية الأربعة ليس اعتباطا ولا تناولا لسانيا موضوعيا، بل هو أبعد من ذلك بكثير، فالكاتب يعانق لسان الشعر والسحر وأساطير الأولين وهو يفر إلى هذه الأبواب بعد معاناة من ظلم الأصدقاء وخيانة الأوطان، الكتابة دواء و"هي أكبر رحمة من السماء"(٢)، والرواية هي الملاذ والشفاء:

".. جاء المساء لا وقت عندي للغناء، الوطن سرق الفرح وتشاجر الأغبياء مع الأغبياء.. ويلي يا ويلي كل لحظاتي عناء والكتابة طعم فنجان قهوة والشاي بالياسمين أصبحوا محض اشتهاء.." (٣).

أولت الرواية الجديدة أهمية قصوى للعنوان واعتمدت في نحته وبنائه على الانزياح والغموض وتعمد طمس القارئ بالغريب من الألفاظ والتعابير المجازية خدمة للنص، وممارسة الضغط على جمهور القراء

---

(١) شاي بالياسمين، ص٢١١.
(٢) نفسه، ص٢١٤.
(٣) نفسه، ص١٤٠.

منذ العتبة الأولى للرواية، لحمله على الانخراط في اللعبة باعتباره قطبا رئيسا في نجاح العمل الأدبي. فأصبح من تقاليد الرواية الابتعاد عن العناوين الشفافة واعتماد التشويش على تلقي القارئ ومخاتلته، " وهذا ما عبر عنه أمبرتو إيكو بقوله: (.. ينبغي للعنوان أن يشوش الأفكار وليس أن يوحدها..) لأنه من وظائف العنوان أن يطرح ذاته كلمح البرق، لا يضيء حتما لكنه يستفز البصر، ويدعو العين الكسولة للبحث عن مصادر الضوء.."[١].

أضاف الكاتب على "ليالي دبي" في العنوان عبارة " شاي باياسمين" لتأكيد تواصل الرواية مع سابقاتها على مستوى العتبة النصية، قهوة سادة ونيسكافيه وكابوتشينو، لتكريس بلاغة التشويش وتحفيز القارئ على توسيع أفق انتظاره قبل مباشرة القراءة، ويزداد اهتمام المؤلف بالعنوان وبالقارئ عندما يوسع من دائرة الاحتمال في وسم الرواية ويجعلها مشروع شراكة مع المتلقي، فيقترح أكثر من عنوان للرواية الواحدة، ففي رواية " شهرزاد تحب القهوة سادة" يقترح عنوان ثاني هو " واختفى الحب"، ولكن يبقى العنوان الأول وكأنه في بيته وبين ذويه.

وتزداد الحماسة في التجريب مع كاتبنا في حكاية الروح السادسة التي وسمها: " ما أنا بكاتب " والتي يقترح لها عناوين أخرى مربكا بها ذهن القارئ منها: " وسأحكي لك قصص العاشقين.." و" سلمى وسارة وسيرين" و" همت به وهم بها " و" شط اسكندرية ".

وفي رواية " كل من عليها خان " ينهج نفس الأسلوب في التشويش

---

(١) عبد المالك أشهبون، مرجع سابق، ص٢٠.

ويقدم ست عناوين أخرى منها " فنجان شاي العصر.." و " الرائي " و "العصفور والبنفسج" و"كل من عليها جبان " ويفتح الباب واسعا أمام المتلقي ليختار ما يشاء وفق ذوقه وثقافته:

".. عزيزي القارئ يمكنك الآن أن تختار عنوانا من السبعة وتبدأ في قراءة الرواية بالعنوان الذي اخترته أنت.. دعك من اختياري فأنت الآن شريكي من الآن.."(١).

المناص في حوار مع النص:

إن الدخول إلى عالم رواية " شاي بالياسمين" يتطلب "احترام جميع التقاليد وعبور جميع الأبواب التي يفرضها المناص **Paratexte** من العنوان، والعنوان الإضافي والفرعي، والفواتح المختلفة والإهداءات والملاحظات التمهيدية.. وتتم العودة إلى العالم الواقعي من خلال عبور مداخل أخرى: الملحقات و/أو الحواشي"(٢). الرواية وكأنها تتحرك في خطين متوازيين بين النص والمناص، وتظهر عبقرية الكاتب في تشغيل نصوص العتبات من الهوامش والفواصل وتذويبها في مياه الدلالات والرموز التي يزخر بها خطاب الرواية، وهو يخرج مواقف وسلوكيات بعض الأشخاص الذين صادفهم أو واجههم في مسيرته الحياتية أو المهنية من غيابات الأيام السالفة إلى أرض مكشوفة في الضوء الساطع للرواية، فتتحول هذه الشخصيات بأفعالها إلى ظواهر إنسانية تنخرط في بناء المعمار السردي للرواية رغم استدعاء هذه المشاهد من صميم التجربة الساخنة للكاتب:

---

(١) السيد حافظ، كل من عليها خان، مركز الوطن العربي "رؤيا"، القاهرة(٢٠١٥)، ط١، ص٠٩.
(٢) برنالر فاليت، الرواية مدخل إلى مناهج التحليل الأدبي وتقنياته، ت/ سمية الجراح، المنظمة العربية للترجمة، بيروت(٢٠١٣م)، ط١، ص٥٥.

" أنا أنسى دائما إهانة البشر لكني لا أنسى إهانة الوطن العربي ومصر التي أهانتني منذ نشأتي ومن أول مظاهرة خرجت فيها ضد الاستعمار الفرنسي من أجل جميلة بوحريد المناضلة الجزائرية.."[1].

وبعد هذا البوح والشكوى من ظلم وجفاء الأوطان يظهر صوت الهامش ليكثف من وقع المشهد حين يقول:

" عاشت جميلة بوحريد في نهاية حياتها عيشة فقيرة... هكذا يموت الثوار والأبطال مثل عبد العاطي صائد الدبابات أحد أبطال حرب أكتوبر..".

الصورة العامة التي يعرضها الكاتب لهذه الشخصيات في فواصله يحرص أن يعود منها إلى عالمه التخييلي – قصة سهر وكاظم- أو – شمس والحاكم بأمر الله- بسرعة مقتنعا أن هذا العالم الموازي لعالم الواقع المر هو الأكثر عمقا وخبرة في فهم ما حدث وكشف خبايا المناطق المظلمة في النفس البشرية.

تيمة الوطن في الرواية تسكن المناص كما تسكن النص، فالوطن قصة حياة الكاتب، فهو غضب وتعب وحب، وهو فرح وقرح، وهو الجرح الذي خط على القلب منذ الولادة إلى أن يرسم على جبين التراب يوما ما. ولكن كيف أصبح الوطن الهاجس الأكبر في مخيال الكاتب فهو يقرأ الوطن ويكتب الوطن ويعشقه ويبغضه حتى توزعت رموزه ومعانيه في المسرح والرواية وعتباتها النصية.

وهذا صوت بوشكين يتصدر إحدى العتبات في الرواية[2]:

---

(١) شاي بالياسمين، ص١٠٠.

(٢) شاي بالياسمين، ص١٠٩.

بلا عنوان
إن خدعتك الحياة،
في اليوم الشجي اهدأ،
يوم الفرح، ثق، لا بد آت.
القلب يحيا في المستقبل،
فالحاضر كئيب
كل شيء عابر، كل شيء سيمضي،
وما سيمضي سيصبح أجمل.

يستحضر الكاتب عبر الشاعر الروسي العظيم روح المقاومة وصلابة الصبر وحيوية الأمل بشاعرية ترفرف في السماء، أمام تقلبات الحياة وخداع البشر وهي مقدمة لحكاية صاحب الرواية مع الوطن، فالحياة والبشر والخير والشر والظلم والعدل ما هي إلا أوجه متعددة لهذا الوطن. يقول بوشكين: " القلب يحيا في المستقبل" ويتبعه صوت أحد شخصيات المناص يبحث في معاني الوطن عند السيد حافظ في خطاب موسوم: " نظرة إلى المستقبل"، يحاول من خلاله تفكيك مفارقة يطرحها الكاتب تتمثل في خيانة الوطن له، "خيانة الوطن معروفة...لكن ماذا عن خيانة الوطن للمواطن؟ خيانة الوطن هذه خيانة مجازية ومادية في أن، فالوطن ليس شخصا واحدا مدركا عاقلا ليخون. لكن الوطن هنا حالة يكونها جمع من الناس الذين نعرفهم ومن لهم تأثير على أحوالنا الشخصية"[١].

يقول السيد حافظ: " الوطن إنسان، الوطن ليس الشوارع ولا الأهرامات ولا النيل.."[٢]. المشكلة مع الإنسان، مع الناس الذين نصادفهم في طريقنا

(١) شاي بالياسمين، ص١١٧.
(٢) نفسه، ص ١٤١.

ونشاركهم عواطفنا ويبغضوننا ويحقدون علينا ومنهم من يسارع إلى غلق كل نافذة أمل تطل علينا، هؤلاء هم التربة التي صنع منها الوطن حتى أصبح غول يلتهم النزهاء والشرفاء:

" الوطن حيوان همجي لا يرى لا يسمع بل الكل يتكلم الآن والمستمع غير موجود وبدون عنوان .. اسمه المواطن"(١). هذا الحيوان يتتبع المبدعين والمتميزين ليفترس نجاحهم ومواهبهم، وقد ابتليت به جميع الأقطار العربية:

".. لم أكن أدري أن في كل قطر عربي كتيبة إعدام للمبدعين، وأعداء حزب النجاح وجمعية قدامى المحاربين للإبداع الجديد.. إنهم فروع من أصل الشجرة الملعونة، لقتل الإبداع في مصر"(٢).

انتقل الكاتب من مصر مسقط الرأس ومنبت القلب والروح إلى الإمارات والكويت ثم عاد إلى مصر بعد رحلة طويلة نسجت أيامها حكاية رجل فجع بوطنه بفرط حبه له، فهاجرت روحه إلى أوطان أخرى هي منبع الحب ومعين الروح:

" لماذا هربت من مصر إلى الإمارات؟

كنت أصرخ في مثقفي مصر..امنحوني فرصة كي أمحو إهانتكم لي من نفسي، كونوا بشرا ولو مرة حتى أغسل أحزاني المرة..المرأة وطن حقيقي.."(٣).

وكانت المرأة هبة الله، وهي الملاذ ومتعة الروح والجسد، والوطن الذي لا يعرف الظلم ولا الخداع.

---

(١) نفسه، ص ١٩٩.

(٢) شاي بالياسمين، ص ١٤١.

(٣) نفسه، ص١٦.

".. ما أقسى أن تكتشف أن كلمة وطن تعني غباء.. وأنت مسك النساء وفرح وهبة لي من السماء.."[1]. وبعد المرأة يسكن الكاتب بيت الحرف والكلمة والخط ويعرج إلى سماء المعاني في البحث عن الجمال والطهارة والحكمة والعشق وينهل من نور الملائكة وأحوال الأنبياء.

" ..الكتابة هي أكبر رحمة لي من السماء... تراوغني الحروف مثل النساء الجميلات وتغويني الألف قبل الباء ويسكنني العناء..". الكتابة غواية وسحر وقد مارسها الكاتب بعبقرية فذة، وأبدع في صناعة المشاهد المسرحية لعقود من الزمن وكتب عن الشخصيات التاريخية والتخييلية بجدارة، ودخل عالم الرواية بعتاد معرفي وفني كبير حتى هز أركانها فاضطربت وغشيها ما غشيها ثم استوت على بحر الإبداع واستسلمت لعالم الكاتب ولجنونه.

يشير السيد حافظ في أغلب نصوصه الروائية وفي عتباتها إلى هذا المنفى الاختياري من بين الأوطان الأخرى، الكتابة وطن يعلو على المادي لأنها موطن الروح وهي مرآة الذات التي تتفتت داخل العمل الأدبي إلى أصوات وشخصيات ورقية وإلى وجهات نظر موزعة هنا وهناك. والكاتب في فضاء الإبداع يتحول إلى مؤلف ضمني في نصوصه أو إلى أنا ثاني مختفي يحرك الأحداث ويخلق الأفعال السردية، هذه الحرية التي يكتسبها المبدع منحة من السماء تجعله يتحرر من قيود الزمان والمكان المرتبطة بالواقع وبقوانين العقل وبنيته كما يقول الفيلسوف الألماني كانط. المبدع يتحرر من كل هذا ويطلق العنان لمخيلته وقلمه في مواجهة الطبيعة والناس، "وهو يعزف على أوتار الحروف والكلمات لخلق موسيقى هي بالنسبة

---

(١) نفسه، ص١٦٥.

للموسيقى الواقعية كمثل الجسد بالنسبة للروح"[1]. لا يوجد مثل هكذا وطن يمنحك كل هذا الانطلاق وهذه الحرية في الامتلاك والتعبير والخلق خلافا للتربة التي سلبت الحق في العيش الرغيد والحرية لأناس كثيرين رفعوا صوت الحرية: ".. كلما قلت آه .. أجابني الوطن: ماذا بك يا مزعج، الكل راض إلا أنت؟"[2]

يقول الكاتب في الصفحة الثانية من مسرواية " الحاكم بأمر الله وشمس" محددا الهدف والمكان والرؤيا:

".. الورقة البيضاء وطني.. وكراستي البيضاء أوطاني.. وليست الأرض ولا النهر ولا الميناء وطنا لرجل قرر أن تكون الأوراق البيضاء أوطانه.."

لقد قام الكاتب بتسييج روايته " شاي بالياسمين" بمجموعة من الإشارات والعلامات والنصوص الموازية بدءا من الصفحة (٠٤) إلى الصفحة (١٢) قبل الدخول إلى عالم الرواية، وما إن ينتهي المتن الروائي في الصفحة (٤٥١) حتى ننتقل من النص إلى المناص مع أصوات وجودها الطبيعي في الكتب والمجلات والندوات ولكن الحس التجريبي للكاتب يقحمها في فضاء الرواية لتحاور النص وتنسج خيوطا مع عوالم الرواية:

الكتابة نوع من الجنون:

يقول الكاتب: " الكتابة الحقيقية هي جنون شرعي..."[3]، هذا النص المصغر يعد نافذة حقيقية ومغرية للقارئ وفاتحة لأفق انتظار محموم بالاحتمالات في عالم الخيال واللغة والمتعة، وهو علامة تسهم في توجيه

---

(١) ينظر: Qui raconte le roman. Wolfgang Kayser. Dans Poetique de recit ed seuil France1977. P82.
« Il dispose d'une musique au regard de laquelle toute musique réelle et présente .comme le corps au regard de l'âme ».

(٢) شاي بالياسمين، ص٢٦٧.

(٣) نفسه، ٠٤.

القراءة وتثويرها "وتهيئ القارئ لاستقبال مشروع قيد الانجاز سيكون مجاله لا محالة متن الرواية.. وهذا يعني أن هذه العلامة النصية وغيرها هي نوع من التعاقد الضمني والصريح بين المؤلف والقارئ"(١). يلمح الكاتب في هذا النص للمتلقي بومضة تمتح من عمق المعرفة بحضرة الأجواء الميتافيزيقية وروح التأملات الفلسفية، وفي هذا كتب مرة الشاعر والكاتب الأرجنتيني الكبير بورخيس يقول:" في تلك المجالات الفكرية لا أستطيع التعبير عن أي فكرة، ولا أعتقد أن أي فرد قادر على حدسها دون مساعدة الموت أو الحمى أو الجنون.."(٢).

إن اختراق تلك المساحات من الشعور والتفكير ومحاولة العثور على حجر لبناء أساس فكرة أو شعاع ينمي إحساس ما، هي رحلة وجودية غامضة بغرض اقتناص مدلولات هي في طور التكوين ثم يعكف المبدع على أن يخيط لها ثوبا من الدوال.

ويدخل صوت الكاتب من المناص في حوار مع نص الرواية من خلال البطل كاظم الذي يزاوج بين فعل الحب الحقيقي والكتابة الحقيقية:

".. كثير من النساء لا تعرف الفرق بين الهمس والنزق.. وكثير من الرجال لا يعرف متى يلمس الخد ومتى يطلب الود.. لا يعرفون الفرق بين الهمزة والحلمة.. الكتابة الحقيقية هي الجنون الشرعي والكتابة المزيفة هي الوهم الأبدي الذي يضيع من ذاكرة الشعوب والأفراد والأوراق والأوطان.."(٣).

---

(١) عبد الرزاق بلال، مدخل إلى عتبات النص- دراسة في مقدمات النقد العربي.، أفريقيا الشرق، بيروت لبنان(٢٠٠٠م)، ص١٧.

(٢) خورخي بورخيس، كتاب الرمل، ت/ سعيد الغانمي، دار أزمنة للنشر والتوزيع، عمان الأردن(١٩٩٠م)، ط١، ص٠٨.

(٣) شاي بالياسمين، ص٣٠١.

وقد دخل جيل من شباب مصر في لحظة تاريخية فارقة مجال الوعي النافذ والحماسة الصادقة للعدل والقانون فغيروا بذلك وجه الوطن، ونظرا لجسامة الموقف وعنف النتائج على كل المستويات سماهم الكاتب: "جيل من المجانين"، وهي إشارة من الكاتب إلى أن روح " شاي بالياسمين" تتناص مع إرهاصات وعوالم هذه الهبة الشعبية المتميزة.

القراءة مفتاح المعرفة:

" قرأت وفهمت".. عبارة مكتنزة بالمعاني والدلالات وهي تحيل إلى ظواهر مرتبطة بالإنسان، هذا الكائن المعجزة الذي تحول وجوده إلى تأويل لهذا الكون عن طريق نشاط القراءة وآلية الفهم، القراءة فك لشفرات العلامات النصية وغير النصية، والفهم تواصل ذهني مع المدلولات لتتحول الذات القارئة إلى ذات عارفة. ولكن ماذا قرأ الكاتب وماذا فهم؟ هذا هو محور إبداع صاحب "شاي بالياسمين"، توريط القارئ في عالمه لبحث هذه الأسئلة، وهي تتمركز حول الهوية والحب والتاريخ وسؤال النهضة ومأساة مثقفين مبدعين ومخلصين كأنهم ولدوا في زمن غير زمنهم. كما تحيل هذه العبارة إلى إشكالية كبيرة يعاني منها العقل العربي الإسلامي وهي ضعف إن لم يكن انعدام القراءة وإن وجدت فهي مشوشة وغير بريئة.

ويشير الكاتب عبر الرواية من خلال الأبطال إلى العطب الكبير الذي أصاب الأمة من خلال ابتعادهم عن هذا النشاط. فأصبح الشعب مريضا بسبب تاريخ مزور. ونتساءل أين الحكماء والمبدعون لإصلاح هذا العطب، يحيلنا الكاتب إلى ظاهرة أخطر بعرض هذه الآيات:

" إنك لا تسمع الموتى.." (سورة الروم، ٥٢)

" وما أنت بمسمع من في القبور" (سورة فاطر، ٢٢)

بعد القراءة والفهم يكتب السيد حافظ رواية يحيي فيها ذاته الثائرة والمتعددة، فيحضر السرد والشعر والمسرح، وتصبو روحه إلى الامتزاج كقصيدة نثر وإلى الضوء كما يضاء الديكور في المشاهد المسرحية أو التلفزيونية. ويقول:

" ولم أدر حين بدأت كتابة الرواية، أن أكون الراوي أو الشاعر.. وحلمت بأن أصبح شاعر الرواية، وأكون القصيدة ووزنها وأصير حروف بحورها وجنونها.. عندما دخلت عالم الرواية، وأنا كاتب مسرحي، جعلت من الرواية أبا للفنون، فيها الديكور والشعر والسينما والموسيقى والإضاءة والكورس والدراما وأيضا الأبطال والرواة.."[١]

الرواية والتاريخ:

في هذه المحطة المناصية Paratextuelle يفصح الكاتب عن هدفه من الرواية وهو إعادة كتابة تاريخ الوطن وإعادة بناء البشر الذين أصابهم العوج والخبل فتعطلت إمكانياتهم في القدرة على العيش في سلام مع ذواتهم ومع الوجود. وقبل ذلك يفسح المجال إلى أصوات الحكماء، لينين رمز الثورة على الظلم والاستغلال وصديق الفقراء وحديثه عن سرعة الخيانة عند فئة من الشعب هي المثقفون، والرواية بنصها ومناصها طافحة بنماذج من هؤلاء، ويعبر الكاتب بأعلى درجات التوتر النفسي واليأس عن هذا الموقف بلسانه في نص موازي للنص الروائي حين يقول:

".. ربما تجدني في إسرائيل ذات يوم، لا تلمني لا تقل عني خائنا بل قل خانه المثقفون العرب أولهم المصريون والفلسطينيون والعراقيون

---

(١) شاي بالياسمين، ص٠٧.

والخليجيون وأخرهم السودانيون..".
ونيتشه فيلسوف الشك والارتياب ومحطم الأصنام التي عكف عليها العقل الغربي قرونا عديدة الذي يستلهم منه الكاتب الجرأة على الشك والخروج من دائرة المألوف.
وتوماس كارليل الناقد الساخر صاحب كتاب "الأبطال وعبادتهم" يتحدث عن الفرق بين البطل الأصيل والبطل الكاذب، ويختم الكاتب هذه الجواهر الحكمية التي طالما توزعت أشعتها في ثنايا الرواية بمقولة للروائي العربي الكبير محمد حسين هيكل صاحب رائعة:
" زينب" حين يقول: " الأديب الزائف لا حياة ولا نور فيما يكتب".
يأخذ الكاتب على عاتقه حمل ثقيل ثقل الجبال هو مسؤولية تطهير التاريخ من الأيام والبطولات المزورة ليحيا الوطن من جديد ويستنشق أهله هواء نقيا:
".. هدفي من هذه الرواية هو تصحيح كتابة التاريخ وبناء البشر والقيم الجميلة، وليس ضياع الأمة في تاريخ كله مزور متوارث"(١). وهو بهذا يتقاطع مع عواطف ومواقف مبدعين كبار من أمثال الروائي العالمي غارسيا ماركيز وباحثين متميزين ومخلصين كالدكتورة نعمات أحمد فؤاد التي تصدع بالقول في عتبة هذه الرواية مبرزة مركزية النقد والبحث في المساحات المظلمة من تاريخنا لترميم الذات مما أصابها من الأمراض:
".. إنه ليس نبشا للماضي كرفاهية بل ضرورة نبش الماضي وحسابه وعقابه لأنه حق أمة حاق بها من الظلم ألوانا..إننا نفضح أمر الظلم والظالمين في التاريخ حتى لا يسود حكم الغابة"(٢).

---

(١) شاي بالياسمين، ص٩٠.
(٢) نفسه، ص٩٠.

تنتهي الرواية بسكوت شهرزاد عن الكلام المباح وغير المباح ويعلق الكاتب على هذه النهاية بفتحها على نوافذ أخرى من السرد بقوله: " .. ماذا سيكون من أمر اللقاء بين شمس والحاكم بأمر الله ؟ كيف ستكون الحياة..."[١]. ثم يدعو القارئ إلى تناول شاي أخضر في الجولة الثانية بعد ليالي الشاي بالياسمين.

٢-هجنة الأنواع وتعدد الأصوات:

يميز الناقد المغربي سعيد يقطين بين "السرد" باعتباره جنسا و"الرواية" بصفتها نوعا، فالسرد موجود منذ الأزل وقد مارسته جميع الشعوب. "ووفق هذا التصور " الرواية" نوع سردي جديد ظهر في الغرب بناء على شروط استدعت بروزه. كما أن تشكله في العالم العربي توافق مع ظروف أدت إلى تبلوره وبروزه"[٢]. فمنذ "رواية زينب" لمحمد حسين هيكل في بدايات القرن العشرين يمكن الحديث عن رواية عربية ذات بداية فنية حقيقية لأنها استمدت قواعدها من أصول الرواية الحديثة، وما سبقها من محاولات سردية ارتبطت بحوادث التاريخ والقصص القديم ولم تنخرط في معترك الواقع الثقافي والاجتماعي العربي الحديث.

وبعد هذا تراكم المنجز الروائي العربي وتعددت توجهاته وأساليبه داخل القطر الواحد أو بالنسبة للروائي الواحد، "وغدا بالإمكان تمييز الاتجاهات الروائية الكبرى (التاريخية، الرومانسية والواقعية)، وتعيين الخصوصية الروائية لهذا الروائي أو ذاك: (نجيب محفوظ- يوسف السباعي- يوسف إدريس- إحسان عبد القدوس- الطيب صالح- عبد الرحمان الشرقاوي-

---

(١) شاي بالياسمين، ص٤٥١.

(٢) سعيد يقطين، الرواية العربية: من التراث إلى العصر، مجلة علامات، المغرب/ ع٢٠. موقع سعيد بنكراد، ص٣٨.

محمود المسعدي)"[1]. ومع بروز الحركات التحررية تفاعلت الرواية بقوة مع هذا المد حيث امتزج خطابها مع مختلف الأفكار والتيارات التي كانت منتشرة في تلك الفترة وتبلورت بذلك مقولات مثل الوطن والطبقة والأمة والفرد والحرية والالتزام.

ثم دخلت الرواية العربية مرحلة جديدة وحاسمة بعد نكسة ١٩٦٧م ومع الانهيار الذي أصاب المواطن العربي والمثقف العربي على مستوى العقل والوجدان، استدعى ذلك إعادة التفكير في مختلف المقولات الفنية والفكرية السائدة، وانخرطت الرواية العربية في رؤية جديدة مغايرة للتاريخ والتراث والواقع. وكان هذا التحول في المضامين الفكرية والانزياح في تأويل الواقع والتاريخ أثره البالغ في كسر الأشكال المتوارثة في الإبداع الأدبي في الشعر والرواية والمسرح.

وكان للمؤلف المبدع السيد حافظ النصيب الأكبر في هذا الانزياح والتجريب في الكتابة الإبداعية في المسرح أولا ثم في الرواية ثانياً. فكانت ثورته في الإبداع المسرحي في بداية السبعينات مع مسرحية

" كبرياء التفاهة في بلاد المسخرة " وأعمال أخرى درامية شكلت رصيدا فنيا ومعرفيا غنيا عزز به مغامراته التجريبية الروائية فيما بعد.

من الصعب جدا كشف خبايا التجربة الروائية للمؤلف، وعلينا الحفر عميقا في منجزه الروائي للوصول إلى بقع ضوء تنير لنا زوايا المعمار السردي الذي بناه الكاتب باقتدار متوسلا بمختلف الأدوات الفنية والخطابات والأصوات المتعددة. وقد قدم الكاتب الرواية بمثابة عجينة مختلفة ترفض كل محاولة لتعريفها لأنها متمردة وفي حالة تحول دائم. وما كانت هذه

---

(١) نفسه، ص٤٠.

العجينة إلا إفرازا للذات الكاتبة المتوترة التي تتقاطع فيها ألوان من الفنون والمعارف والخبرات والأذواق، وهذا التعدد أبرزه الكاتب في بطله فتحي رضوان حين أثار حيرة واستغراب أحد أصدقائه:

" فتحي رضوان أنت مثل بيكاسو.. كان بيكاسو يتدفق رسما ..تصويرا.. نقشا.. خزفا.. نحتا.. ديكورا.. وحتى أدبا... وأنت تكتب مسرحا.. قصة.. سيناريو للشاشة.. مقالات.. إذاعة.. رواية... آه يا فتحي، مسعد إنه يظن..

بينما يظن الكثيرون أنني وبيكاسو جئنا من محيط ضخم لتلويث خلجان الفن الهادئ وإثارته وتحوله النوعي.."[١]

"رواية شاي بالياسمين" بدت مولودا هجينا، والهجنة Hybridation مصطلح ينفتح على مفاهيم أساسية مثل التقاطع والتعدد والامتزاج والتركيب ويكون ذلك على مستوى الأشكال والمضامين والخطابات.

والهجنة عند العرب قديما ارتبطت بدلالات سلبية لأنها تصور التشويه والتشويش على نقاء وصفاء الشيء من الدخيل، لذلك تحيل المعاجم العربية إلى الهجنة صفة العيب والقبح، يقال في كلامه هجنة، وقيل لولد العربي من غير العربية هجين لأن الغالب في ألوان العرب الأدمة. قال عمرو بن كلثوم:

" ذراعي عيطل أدماء بكر   هجان اللون لم تقرأ جنينا "

ارتبطت ذاكرة مصطلح الهجنة بالسياق العلمي، فقد نبتت العناصر الدلالية الأولى لهذا المصطلح في تربة علمية مثل البيولوجيا والكيمياء. ففي البيولوجيا الهجين هو نتيجة تقاطع نوعين حوانيين مختلفين يؤدي إلى

---

(١) شاي بالياسمين، ص٣٢٤.

مولود يجمع السمات الخاصة التي تنتمي بدرجات متفاوتة إلى الأبوين معا. وفي الكيمياء تعتبر الهجنة Hybridation طريقة علمية لتفسير الروابط الكيميائية في الجزيئات، هجنة المدارات الذرية orbitales atomiques هي هجنة داخل الذرة وتنتمي لنفس السحابة الإلكترونية من أجل تكوين مدارات جديدة تسمح بالوصف الدقيق والكيفي للروابط بين الذرات.

في البيولوجيا تبدو الهجنة ظاهرة طبيعية مرتبطة بتشكل الأنواع الحيوانية والنباتية وتطورها، وفي الكيمياء هي عملية تفسير علمي يتم بتدخل العالم. ويظهر أن العمليتين مجودتان في الفضاء الأدبي، فالهجنة في الأنواع الأدبية هي ظاهرة مرتبطة بتاريخ كل نوع وتطوره وتفاعله مع الظواهر المجاورة له من ثقافة واجتماع والتحولات الفكرية والسياسية للمجتمعات، ومن جهة أخرى ترجع لاختيارات الكتاب والمبدعين بصفة واعية تحت ضغوطات وإكراهات المرحلة الزمنية التي يعيشون فيها.

وقد عبر الكاتب عن هذا الوعي في محطات كثيرة من الرواية:

".. ربما أنا قصيدة نثر وحكي وسرد.."

وقصيدة النثر من الفنون التي يعتبرها النقاد هجينة بعد التحولات العميقة التي طرأت على البنيات الشكلية والإيقاعية للقصيدة العربية. ويورد الناقد والفيلسوف م.باختين من بين الطرائق "لتشييد صورة اللغة في الرواية، طريقة التهجين أي مزج لغتين اجتماعيتين داخل ملفوظ واحد، والتقاء وعيين لغويين مفصولين داخل ساحة الملفوظ. ويلزم أن يكون التهجين قصديا"(١).

---

(١) ميخاييل باختين، الخطاب الروائي، ت/ محمد برادة، ، دار الفكر للنشر والتوزيع، القاهرة (١٩٨٧م)، ط١، ص١٨.

ويقول الكاتب في موضع أخر: ".. أنا أنسف كل القواعد القديمة.."، ويبرز " الوعي الأجناسي لديه في اعتباره الرواية الجنس الأقرب إلى كشف الأنساق والبنيات الذهنية والثقافية والاجتماعية للإنسان العربي، وبكونها الجنس القادر على تشخيص بؤر التصدع في المجتمع واحتضان الهم الإنساني في كونيته وشموليته، واحتواء فوضى العالم والحواس.."(١).

إن العلماء والفلاسفة مدينون في إبداعاتهم النظرية وتأملاتهم الفلسفية إلى الإبداع الروائي فهذا سيغموند فرويد اعتمد في تنظيراته وكشوفاته في التحليل النفسي على ما قرأه لشكسبير ودوستويفسكي، كما أن السيميائي الإيطالي أمبرتو إيكو يدين بأساس فرضياته حول شعرية العمل المفتوح، للكاتب الإيرلندي جيمس جويس ورائعته " أوليس" Ulysse التي أحدثت مع رواية " البحث عن الزمن الضائع" لمارسيل بروست تحولا كبيرا في الرؤية إلى طبيعة الكتابة الروائية.

".. والواقع أن الروائيين أنفسهم هم دائما وراء تحولات الرواية، وبالتالي وراء اتساع تصوراتها النظرية وإعادة تحديد وظائفها وآفاقها عند النقاد والفلاسفة.. وباستثناء روايات التسلية، أصبح الروائيون واعين بأهمية الشكل وعلائقه بالرؤية والواقع والتخييل، وأصبح التفكير النظري في الرواية جزءاً ملتحماً بإنتاجهم"(٢). ورواية مثل أوليس لجيمس جويس لا تخالف تقاليد الرواية التي سبقتها فحسب ولكن تفتح الباب واسعا أمام إمكانيات جديدة للكتابة الروائية، وتتحول الانتهاكات

---

(١) إبراهيم الحجري، المرجع سابق، ص٢٥.
(٢) نفسه، ص٢٠.

للأعراف والتقاليد الإبداعية المتوارثة إلى نوافذ لأشكال أدبية جديدة.
يقول زفيتان تودوروف في هذا الشأن: " .. إن المعيار لا يصبح مرئيا – لا يعيش- إلا بفضل الانتهاكات وهذا ما أقره بلانشو[1] نفسه: إذا كان صحيحا أن جويس قد كسر الشكل الروائي عن طريق جعله شكلا زائفا، فإنه يشعرنا أيضا أن الشكل لا يعيش، ربما إلا على تبدلاته وانحرافاته، إنه ينمو لا عن طريق إنجاب غيلان، أعمال بدون شكل وبدون قانون ولا صرامة، بل عن طريق استشارة استثناءات بالنسبة للشكل ذاته، وهذه الاستثناءات تكون قانونا وفي نفس الوقت تحذفه.."[2].
استثناءات وانتهاكات هي موجودة في " شاي بالياسمين" على سبيل التجريب والاستشارة والمراوغة لما هو مألوف في جنس الرواية، كما أنها وفية للإرث الروائي في الانفتاح على تعدد الأصوات والتعدد اللساني، ونعثر في الصفحات الأولى والثانية للرواية على أصوات متعددة وأجزاء من خطابات متمايزة تشير إلى العقدة التي سوف تحكم خيوط الخطاب داخل الرواية إلى النهاية: الاستهلال بهمسة تتضمن صوتين، مقطع من خطاب تاريخي على لسان السارد:
" من غريب الأمور أن الملكة تي، أم أخناتون، لم تنحدر من أصل ملكي ولا مصري.."
والصوت الثاني لنجاة الصغيرة وهي تغني: " أنا بستناك أنا.. أنا بستناك".

(١) موريس بلانشو: كاتب وفيلسوف فرنسي، أثرت كتاباته وتوجهاته على فلاسفة ما بعد البنيوية أمثال فوكو ودريدا. من أعماله " الحوار غير المحدود" ١٩٦٩م و" خطوة المابعد" ١٩٧٣م.
(٢) زفيتان تودوروف، نظرية الأجناس الأدبية، دار نينوى الدراسات والنشر والتوزيع، دمشق سورية (٢٠١٦م)، ط١، ص٢٤.

وفي الهامش أخبار صحفية عن ضرب مقر أمن الدولة في سوريا وخروج قطار عن خط سكة الحديد في مصر.. وكأن الكاتب يريد أن يجعل البطل فتحي رضوان يستأنس بهذه الأصوات ليسرد حكايته في دبي.

".. تلك المدينة المغطاة باللون الأبيض دبي سفينة الأحلام تلوح بأعلامها للعالم. كأنها مرسومة بريشة وجنون فنان معاصر، أو رواية حداثية.."[١]

ويتذكر وطنه وحبه ووجعه مصر ولكن بصوت الشعر والتأمل، يقول:

".. وكنت أظن أن بلادي جميلة ولكن بعض الظن إثم..

ولي في عشقك مستقر إلى حين ميسرة.

أأقسم برب الفلق كل شيء في مصر في غاية القلق...

وكنت على شفا عشقك لولا برهان ربي فعدت إلى كهفي ونمت سنينا عددا"[٢].

لن نتجاوز الصفحتين حتى يمسرح الكاتب مختلف هذه الخطابات بأصواتها وسياقاتها ومدلولاتها المختلفة ويدفع بها للحوار والتفاعل والصراع إلى أخر الرواية. ويتذوق القارئ من البداية "المزيج من الوحدات الأسلوبية اللامتجانسة والتي تتمازج داخل الرواية لتكون نسقا أدبيا منسجماً... فأسلوب الرواية هو تجميع لأساليب، ولغة الرواية هي نسق من اللغات"[٣].

المزيج بين خطاب السارد وخطاب البطل ينكسر شعاعه عبر أجزاء من خطابات أخرى "أجنبية" على حد تعبير الفيلسوف والناقد " ميخاييل باختين" ، الأغنية والخبر الصحفي والإشارات التاريخية ولغة السارد

---

(١) شاي بالياسمين، ص١٤.

(٢) نفسه، ص١٥.

(٣) ميخاييل باختين، مرجع سابق، ص٣٨.

والتأملات الفلسفية والخطاب الشعري للبطل، ولكنها تتفاعل وتتحاور في دينامية خطاب كلي للرواية جاذب لمركز موضوعها وكونها الدلالي. يقول "باختين" في هذا الشأن:

".. فإذا تمثلنا نية الخطاب، أو بتعبير أخر توجهه نحو موضوعه، وكأنه شعاع مضيء، فسيمكننا أن نفسر اللعبة الحية الممتنعة عن المحاكاة، للألوان والضوء داخل صفيحات الصورة التي يصنعها، بانكسار " الخطاب- الشعاع"، لا داخل الموضوع نفسه... وإنما داخل بيئة من الكلمات والأحكام والنبرات الأجنبية، بيئة مخترقة بذلك الشعاع الموجه للموضوع: ذلك أن مناخ الخطاب الاجتماعي بموضوعه، يحرك صفيحات صورته. ولكي يشق الخطاب طريقه نحو معناه وتعبيره، فإنه يجتاز بيئة من التعبيرات والنبرات الأجنبية، ويكون على وئام مع بعض عناصرها، وعلى اختلاف مع البعض. وداخل هذه السيرورة للصوغ الحواري، يستطيع أن يعطي شكلا لصورته ولنبرته الأسلوبيتين"(١).

بداية الرواية تأخذنا إلى عمق التاريخ إلى ألاف السنين، هناك مصر أولى الحضارات الإنسانية وتي ليست مصرية، ويظهر هذا الصوت مجددا في مواضع أخرى من الرواية لينير مغارات التاريخ بغرض بيداغوجي ووجهة رمزية، على المصريين أن يقرؤوا التاريخ ليفقهوا حاضرهم ويصنعوا مستقبلهم. والرواية تقابل بين صوت التاريخ الحقيقي المغيب وأصوات شخصيات الرواية وأوضاع الشعب المصري والشعوب العربية، وتبرز الأمراض والاختلالات في النفس والفكر من جراء هذا التسويق للكذب وللشخصيات المصنوعة من الوهم والنفخ الأسطوري. البغض

---

(١) نفسه، ص٥٢.

والحقد والتنافر داخل الشعب الواحد صناعة التاريخ المزور والكسل والأمراض الاجتماعية نتيجة قرون من الأقوام والأجناس التي مرت وسكنت مصر وحملت معها خيرها وشرها وأعطابها:

".. قرون من حكم الرومان والبيزنطيين والأتراك والعثمانيون محت الإيجابيات في الشخصية المصرية.." ويقرأ فتحي رضوان كتاب الساق على الساق ويتعرف على أحوال مصر:

" ومن ذلك أن كثيرا من أهلها يرون أن كثرة الأفكار في الرأس يكثر عنها الهموم والأكدار أو بالعكس وأن العقل الطويل يتناول البعيد من الأمور...فمن ثم اصطلحوا على طريقة لتوقيف جريان العقل في ميدان الدماغ حينا من الأحيان ليتوفر لهم في غيره وذلك بشرب شيء من الحشيش أو بمضغه.."[١].

خطاب الرواية ينكسر في محطات متعددة بأصوات الهامش للإطلالة على الواقع الاجتماعي والسياسي للوطن، وصوت الكاتب صوت الحب والطهارة والوطن في صراع إرادات مع أصوات الصخب والعنف للضفر بمكان للعيش تحت السماء. ولكن الاستطراد في كثرة هذه الأصوات وضوضائها وتكثيفها المتطرف بين المتن والهامش داخل الرواية يحيل إلى الاضطراب واللااستقرار للواقع الاجتماعي والسياسي لمصر والوطن العربي.

" شاي بالياسمين" في اهتزاز واضطراب اضطراب الذات الكاتبة نفسها[٢]:

---

(١) شاي بالياسمين، ص٩٦.

(٢) نفسه، ص: ١٨ – ١٩- ٢٠- ٢١- ٢٢.

"..وفاة عمر سليمان نائب رئيس الجمهورية..في أمريكا أثناء علاجه.."
" ابراهيم البواب في الصباح.. خذ الجرنال عشان أنا تعبان مش قادر أطلع السلم.. الزكام مستمر ممنوع الاقتراب أو القبلات.."
".. كل مساء أسأل نفسي سؤالا قبل النوم: متى يتوقف الدجالون والمرتزقة والبلطجية عن نهش جثة الوطن المستباحة على قمامة التاريخ.."
".. يوم الفتح ليلة دبي الحمراء.. هكذا أحب أن أعطي من أحب عطرا غالي الثمن.. يا غالية .. اشتريت لها قميص نوم حريريا أبيض مرتفع الثمن.. الأبيض لون الجنس المفضل عندي.."
".. أهالي يقطعون طريق الإسماعيلية الزقازيق احتجاجا على انقطاع مياه الشرب.."
".. كقرص العسل المصفى تستعر الشمس في كبد السماء.. من قصة دينا نبيل الشمس تمطر كراميل"
".. الانقسام في الشارع المصري سلفيون وإخوان وليبراليون ومسيحيون ومسلمون.. ماذا يجري للمصريين؟"
وقبل الفاصل إبراهيم السعران: أنت غلطت يا فتحي.. جبت زوجتك للإمارات.."
محمد نجيب لفتحي في المنام: إن إبراهيم ابن الزعيم أحمد عرابي قال له: إن الضابط في الجيش المصري في دولة محتلة هو مقاول أفراد كل مهمته الحفر والردم.."(١)
".. سماء صافية، هواء منعش، نوافذ مفتوحة وأخرى مغلقة، امرأة تلملم

---

(١) شاي بالياسمين، ص٢٨.

غسيلها وأخرى تنادي على بائع الفول المدمس وجارة تكلم جارتها من الأسطح.. شاب ينظر مستجمعا نظراته في صدر امرأة معلقة على جدار الشرفة.."(١)

ترسم الرواية في البداية الخط الدرامي الأول المتمثل في سرد حياة فتحي رضوان ومعركته مع الحب والوطن والأشخاص، وتتداخل الأصوات واللغات في توافق أحيانا وفي صراع في أحايين أخرى، "ويأخذ اتجاه الخطاب ضمن ملفوظات الآخرين ولغاتهم(٢)، وكذلك جميع الظاهرات والإمكانات المرتبطة، دلالة أدبية داخل أسلوب الرواية. فالتعدد الصوتي والتعدد اللساني يدخلان إلى الرواية وينتظمان فيها ضمن نسق أدبي منسجم. وهنا يكمن التفرد الخاص للجنس الروائي"(٣).

الخط الثاني يحكي قصة كاظم وسهر، كاظم رمز الشخصية المثقفة والحاملة لهموم الوطن وأحلام الغد الجميل، وتتدخل من خلال هذه القصة أصوات جديدة ورؤى ومواقف متعددة ومتنافرة تمتح من التاريخ والإيديلوجا لتبرير حلمها وأفكارها ونوازعها، كما تتقاطع مع حكاية شمس والحاكم بأمر الله.

شمس رمز الحب والروح والحلم:

".. شمس ليس لها وصف.. شمس قصيدة، همس سحابة تمر فوق الأشجار في غنى الطير بأحلى الأشعار... هي أنثى.. روح.. شروق.. عطر"(٤)

---

(١) نفسه، ص٢٨.

(٢) استعمال مصطلح اللغات هنا بالمفهوم الباختيني الذي يعني التعدد اللساني Plurilinguistique الذي يخضع لتشييد أدبي داخل الرواية.

(٣) ميخاييل باختين، مرجع سابق، ص٦٨.

(٤) شاي بالياسمين، ص٤٨.

والحاكم بأمر الله رمز الحاكم العادل ورمز مصر الجميلة النظيفة والتاريخ المزدهر العريق، في عهده بنيت القاهرة وشيد الأزهر. والحكاية تروى عن طريق شهرزاد خالة سهر واسمها له حمولة دلالية مكثفة في التراث الأدبي العربي، فهي تحيل إلى الشخصية الخرافية الجميلة التي روت حكايات متناسلة في ألف ليلة وليلة للملك منقذة بني جنسها من الموت المحقق. وكانت القصص طافحة بالحب والجمال وتعد الليالي بمثابة جلسات استشفائية للملك من أمراض البغض والحقد والانتقام.

وقبل أن تستهل شهرزاد حكاية شمس والحاكم بأمر الله، وقبل سرد حكاية كاظم، يعمد الكاتب إلى استدعاء التاريخ مع صوت الخوارج مخاطبين علي بن أبي طالب رضي الله عنه

بقولهم: " دعوناك إلى ذلك قبل القضية فأبيت..."

ثم تستلم فيروز وظيفتها في الرواية مغنية:

" أنا لحبيبي وحبيبي إلي

يا عصفورة بيضا لا بقى تسألي.."[(١)]

وفي الهامش صوت يقول: " ها هو القطيع يقتل بعضه بعضا.. الألتراس المصري يقتل الألتراس الأهلاوي.."

تحيل الأصوات إلى تقابل حاد بين التاريخ والواقع، لولا صوت فيروز بينهما الذي يشير إلى الحب دواء القلوب ولون العصفور الأبيض رمز السلام الذي هو حلم الشعوب والأوطان.

الحاكم بأمر الله يحمل سمات دلالية أخرى في الرواية فهو رمز الدولة الفاطمية التي وسمت مصر بميسمها العلمي والعاطفي، ومن علامات ذلك

---

(١) نفسه، ص٤٠.

الأزهر والاحتفال بالمولد النبوي الشريف وسيدنا الحسين. والكاتب يفتح الأبواب لأصوات كثيرة داخل المتن الروائي وخارجه ليضيء بعض حجرات الرواية بالتاريخ، فيستدعي فارس الشدياق داخل النص وابن تغري بردي وعلماء الحملة الفرنسية في المناص. وحوار هذه الأصوات بين النص والمناص تحيل إلى أزمة وجودية توارثتها الأجيال منذ معركة صفين تاريخ الصراع بالعنف داخل الأمة الواحدة، وبداية التأريخ للطوائف الإسلامية من سنة وشيعة وخوارج، والحاكم بأمر الله له لون إحدى هذه الطوائف بكل ما تحمل من رؤى وتأويلات واصطفاف تاريخي وكل هذا يلقي بظلاله على التنافر والصراع والعصبية المذهبية التي تطبع الشعوب العربية في الواقع المعاصر. والمؤلف يذهب إلى أبعد من ذلك في الرواية ويشير إلى تاريخ وفاة النبي- صلى الله عليه وسلم- ويعتبره مؤثر قوي على أوضاع المسلمين النفسية والفكرية من خلال ما قاله طه حسين في كتابه " في الشعر الجاهلي":

" إن الضغائن التي ظهرت بعد وفاة الرسول–صلى الله عليه وسلم- قد اشتعلت لأن الرسول توفي بعد الفتح بقليل ولم يضع قاعدة للخلافة ولا دستورا لهذه الأمة التي جمعها بعد فرقة.."[١]

بعد انتقال خاتم النبيين إلى الرفيق الأعلى، واجه العقل الإسلامي تجربة فريدة من نوعها وهي غياب صاحب الرسالة، وشفرة نصوص الوحي، مما شكل هزة كبيرة على مستوى الوعي وأمام إكراهات الواقع وجد العقل الإسلامي آنذاك نفسه في مواجهة النص القرآني والخطاب النبوي، ومن ثم انبرى كل طرف إلى طرح وجهته في التفسير والتأويل فيما يراه مناسبا

(١) نفسه، ص٣٨٨.

لكل القضايا الدينية والدنيوية.
وإن كانت معركة التأويل في السقيفة حول القضية المركزية المتمثلة في الإمامة قد حسمت في وقت قياسي نظرا لقرب الحادثة من زمن الحضور لشخص النبي وبركاته وتأثيره على قطاع كبير من الصحابة، بالإضافة إلى الأدوار الإيجابية والرائدة التي قامت بها الفئة التي نالت الحظ الأكبر من التربية الإيمانية على يد النبي ومنهم عمر وأبو بكر الذي حسمت الخلافة لصالحه وعلي الذي بايع لاحقا رضي الله عنهم أجمعين.

لكن المعارك والصراعات التأويلية لم تكن لها نفس النتائج في المراحل التاريخية اللاحقة، فقد كانت حادة وعنيفة تسببت في انكسارات تاريخية راح ضحيتها ثالث ورابع الخلفاء الراشدين.

ثم حدثت الهزة التأويلية الكبرى وكان ميدانها معركة صفين التي كانت تدار بالسيوف والرماح تارة وبالحوار والمناظرة تارة أخرى، وحدث أن رفعت المصاحف على الرماح ودعي الناس إلى التحكيم، وبدأ التأريخ للفرق الإسلامية المختلفة بكل توجهاتها التأويلية المعروفة.
وهي إشارة ذكية من صاحب الرواية لإلقاء الضوء على الجرح الذي أصاب الوجدان العربي الإسلامي والاضطراب الفكري والسياسي والذي مازال يفعل فعله في الساحة الفكرية والثقافية والسياسية للعالم العربي، والرواية أبرزت مظاهره بقوة في عوالمها وأوضاع شخصياتها ولغاتها المتعددة والمتصارعة.
ومن جهة أخرى فإن حكاية شمس والحاكم بأمر الله حملت معها جنسا تعبيريا جديدا إلى العالم الروائي ل "شاي بالياسمين"، فهي تسرد في شكل مسرحي بكل تفاصيله وعناصره وخاصة الحوار الطويل:

" المكان/ القاهرة
جلس الحاكم بأمر الله أمام أبيه في قصر الشوك.."[1]
" إضراب الزبالين في دمشق.
مشهد نهار/خارجي
المكان/ ساحة دمشق الشام..."[2]
" موسيقى مع تغيير الديكور إلى قصر العزيز بالقاهرة
إضاءة في قصر العزيز بالله يجلس أمامه فرقة رقص والحاكم بأمر الله يجلس بجواره..."[3]

ينخرط المسرح عند السيد حافظ بوصفه شكل تعبيري من بين الأشكال داخل الرواية حاملا معه أدواته وأجواءه والموسيقى والألوان. وفي إحدى أعماله يحصل أن ترتفع ضوضاء المسرح وتنتفخ بنيته داخل العمل الروائي فيقترح المؤلف تسمية " مسرواية" للتعبير عن هذه الهجنة في أقصى مظاهرها.

---

(١) شاي بالياسمين، ص٤٩.
(٢) نفسه، ص٥٥.
(٣) نفسه، ص٣٧١.

خاتـــــمة:

" ليالي دبي شاي بالياسمين" رواية تتحرك وتتطور عوالمها بين النص والمناص، وبين الواقع والخيال الأدبي في حوار وتفاعل يؤسس لصورة مغايرة للكون الروائي. تفيض العتبات بالشعر والتاريخ والرسائل والمقالات وتضخ دما جديدا في شرايين الرواية وتطور من شكلها ولونها ولغتها.

الكاتب لايبرح المناص حتى يقول كل ما يريد ويبوح بكل ما يشعر، وهذا لا يجعله يخاف عن روايته من أن تكشف أسرارها أو أن يفلت مفتاح من مفاتيحها في العتبة قبل الولوج إلى عالم الرواية. بنية الرواية المتعددة صوتيا ولغويا وفي أشكالها التعبيرية الشعرية والسردية والمسرحية يجعلها تنفلت من كل ضبط أو تحديد متسرع، وخطاب النصوص المصاحبة بدون احتكاك وتفاعل مع النص المركزي لن يؤدي إلى بروز ضوء المعاني والدلالات التي تسكن الرواية.

الرواية مسكن جديد للكاتب وقد أفرغ فيها خبرته الغنية من الواقع الساخن ومن الفنون التي عشقها وامتزجت بفكره ومشاعره وروحه. تعتمد الرواية على الإنسان المتكلم ومن خلاله تبرز خطابها الإيديولوجي وخطاب الأخر المضاد، والمتكلم يحمل معه جزء لا يستهان به من خطاب الآخرين من خلال التجربة الحياتية، والرواية تشتغل وتتطور بفعل التأثير المتبادل بين أطراف الحوار أو الصراع داخل سياق الخطابات المتنوعة والتي تشكل مزيجا كيمياويا على صعيد المعنى والتعبير.

" شاي بالياسمين" تبني هذا البناء الهجين من الأصوات والخطابات والأشكال، وتعد بالفعل كما قال باختين "جنس مضاد" لأنها غير مكتملة وتتطور على أنقاض الأجناس المغلقة. والانفتاح الذي يلازم الرواية في

تطورها ناشئ من أنها ولدت في الهواء الطلق حيث السوق والخطابات الشفوية والممارسات الشعبية الكارنافالية.

الرواية فضلا عن أنها نص جمالي فهي حبلى بالمعارف في التاريخ والثقافة والأحداث الاجتماعية والسياسية التي حرص المؤلف على توثيقها خدمة للقارئ وللرواية.

مراجع الدراســـــة :

١- السيد حافظ:
- " ليالي دبي شاي بالياسمين"، مركز الوطن العربي "رؤيا"، الاسكندرية(٢٠١٤م)، ط١.
- " كل من عليها خان"، مركز الوطن العربي " رؤيا"، القاهرة(٢٠١٥م)، ط١.
- "هل مازلت تشرب السيجار"، مركز الوطن العربي "رؤيا"، القاهرة(٢٠١٨م)، ط١.

٢- إبراهيم الحجري:
الرواية العربية الجديدة، مكتبة قطر الوطنية، بيروت(٢٠١٤م)، ط١.

٣- برنار فاليت، الرواية مدخل إلى مناهج التحليل الأدبي وتقنياته، ت/ سمية الجراح، المنظمة العربية للترجمة، بيروت(٢٠١٣م)، ط١.

٤- خورخي بورخيس:
كتاب الرمل، ت/ سعيد الغانمي، دار أزمنة للنشر والتوزيع، عمان(١٩٩٠م)، ط١.

٥- دومنيك مانغونو، المصطلحات المفاتيح في تحليل الخطاب، ت/ محمد يحياتن، منشورات الاختلاف، الجزائر(٢٠٠٨م)، ط١.

٦- فانسون جوف، شعرية الرواية، ت/ لحسن حمامة، دار التكوين سوريا، دمشق(٢٠١٢م)، ط١.

٧- عبد الكريم برشيد، كيمياء التجريب، مركز الوطن العربي "رؤيا"، القاهرة(٢٠١٩م)، ط١.

٨- عبد المالك أشهبون، العنوان في الرواية العربية، دار محاكاة للنشر والتوزيع، سوريا(دمشق٢٠١١م)، ط١.

٩- سعيد يقطين، الرواية العربية من التراث إلى العصر، مجلة علامات، المغرب/عدد٢٠،
موقع سعيد بنكراد.

١٠- ميخاييل باختين، الخطاب الروائي، ت/ محمد برادة، دار الفكر للنشر والتوزيع، القاهرة ١٩٨٧م، ط١.

١١- زفيتان تودوروف، نظرية الأجناس الأدبية، ت/ عبد الرحمان بوعي، نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق٢٠١٦م، ط١.

١٠- Bernard Valette. Esthetique du roman moderne.ed nattan france1993.

١١- Wolgang kayzer. Qui raconte le roman. Dans poetique du recit ed.seuil. France1977.

سيرة ذاتية

د/ مصطفى بوخال

أستاذ بمعهد اللغة والأدب العربي

المركز الجامعي بتيبازة/ الجزائر

من مواليد ١٩٦٦/٠٦/٠٨م بالعين صفراء/ ولاية النعامة. تحصل على الليسانس في العلوم الدقيقة سنة ١٩٩٠م من المدرسة العليا للأساتذة بسعيدة واشتغل بذلك أستاذا ثانويا لمادة العلوم الفيزيائية.

ثم واصل دراسته الجامعية في قسم اللغة العربية بجامعة مولاي الطاهر بسعيدة حيث تحصل على شهادة الليسانس في الأدب العربي سنة ٢٠٠٦م. وتابع دراساته لما بعد التدرج في جامعة تلمسان ونال شهادة الماجيستير في الأدب الشعبي المقارن سنة٢٠١١م.

ثم نال درجة الدكتوراه من نفس الجامعة في جوان ٢٠١٥م بعد مناقشة أطروحة بعنوان

" تأويل الحيوان في الحكاية العربية والفرنسية – دراسة مقارنة-".

<u>شارك في ملتقيات وطنية وقدم مداخلات منها :</u>

- الخرافة والمثاقفة. جامعة تلمسان/٢٠١٧م.
- بيان قواعد الإيمان عند علماء تلمسان. ٢٠١٧م.
- الشعر الشعبي الثوري الجزائري في منطقة النعامة. المكتبة العمومية سيدي بلعباس بالتعاون مع مخبر الشعر الشعبي الجزائري. جامعة تلمسان.

<u>وله مقالات وطنية ودولية منها:</u>

- منطق الحيوان قراءة في الخرافة العربية. مجلة الإنسان والمجتمع / ج . تلمسان.
- الحيوان في التفكير الأسطوري العربي. مجلة جيل للعلوم الإنسانية/ جامعة البليدة.
- الخرافة والرمز. مقاربة مقارنة لخرافة الحيوان العربية والفرنسية. مجلة متون جامعة سعيدة.

الهجنة الأجناسية

في أعمال السيد حافظ الإبداعية

نوروموسى الحبل السري للروح

أنموذجًا

د. سعدونى نادية

معهد اللغة و الأدب العربي

المركز الجامعي

عبد الله مرسلي – تيبازة

البريد الالكتروني : gmail.com 85nadiasaadouni

الهجنة الأجناسية في أعمال السيد حافظ الإبداعية

نوروموسى الحبل السري للروح

أنموذجًا

ملخص:

أعتقد أن هذه الورقة النقدية لابد أن تنطلق من أول لقاء بين العمل ومتلقيه أي الغلاف الخارجي، والذي يعلن فيه الكاتب منذ الوهلة الأولى عن (التداخل الأجنوسي) بين الرواية والمسرحية وذلك من خلال إعلانه لكلمة (رواية أو مسراوية) وهنا أدخلنا المبدع منذ اللحظة البدئية إلى التسليم بأنها كتابة تدخل ضمن ما يسمى بالتجريب، فالجدار الفاصل بين الأجناس المتباينة (القصة، الرواية، المسرحية) ذوب وتداخلت هذه الفنون لتنشأ لنا معلمًا فنيًا مفتوحًا إلى ما بعد القيد الأجنسي.

وإذا استحضرنا الرواية كقراءة بدئية ساذج، فسنشتف حضور القص القرآني، كأساس بنائي للسرد الروائي، اذ أن (السيد حافظ) اختار سورة (القصص، غافر) ليستحضر منهما قصة سيدنا موسى وما حدث له في زمن فرعون فيجعلها القاعدة الكبرى لعمارته الفنية، والتي شيدها الكاتب مستندًا على تناص ديني تاريخي، كأدات فعلية محركة للنسق الفكري المعلن في العمل، ذلك أنه يعتبر من "مقدمة الفنون الأدبية، التي تعالج في إطارها مشكلات الإنسانية، بإيحاء متحرر مكين من عقليتنا وفلسفتنا، وبهداية قويمة مستمدة من وجداننا وروحنا"[(١)] فهو الفن الأقرب الى نفوس البشر لأنه يذلل الرؤى الفكرية للأنا الإنسانية بطريقة جمالية

---

(١) محمود تيمور، القصة في الأدب العربي وبحوث أخرى، منشورات المكتبة العصرية صيدا وبيروت، (د.ط)، (د.ت) ص ١٢.

سمحة ،تفتح مجال الفهم والاستيعاب لمعارف ومسلمات وأطر فكرية واجتماعية بطريقة سلسة وبباسطة لغوية مستساغة، وبالتالي فلا غرابة أن نجد القصة في القرآن بوصفها واسطة بيانية تبليغية لناموس سماوي، غايته تجذير العقيدة، وتوطيد نظام الحياة المتكاملة للإنسانية، وتغيير ما بالنفوس من جهالة وشرك وعبودية، والدليل على ذلك نزعتها الواقعية فقد صدرت في أغلبها مرتكزة على مرجعيات تاريخية، ارتبطت بسير الأنبياء و الرسل، في أزمان غابرة، بأخبارهم وصراعاتهم من أجل رسالات الله... فالصدق التاريخي معيار حرص القرآن على اثباته وتأكيده، المرة تلو المرة" [١] وفي رواية (نور وموسى) يظهر هذا العبد التاريخي ويتجسد منذ اللوحة الأولى "قال إن جد جده كان مصريا ويتبع أخناتون وقد فر أجداده من بطش جنود وكهنة (توت عنغ آمون) مع الآهالي الذين يؤمنون بـ(أخناتون) التي بل بسطا وصان الحجر (الشرقية)، وهناك وجدوا بقايا الهكسوس والإسرائيليين فتزوج من عبرانية، فأصبحوا أتباع (يعقوب) و أحب (موسى) فاعتنق مذهبه وأصبحوا من بني إسرائيل (عبرانيين).[٢]"

أي أن (السيد حافظ) عاد إلى التاريخ المصري، تاريخ الفراعنة ليحبك قصته ذات البعد الديني، بلمسة تاريخية وهذا ما يدل على اعتزازه بالأصول الفرعونية التي ينتمي إليها والتي يتشوق لها وينبه القارئ إلى البحث في متونها من خلال دعوته ذات البعد الإبداعي الجمالي، فـ(إخناتون) أو الروح الحية لـ(أتون) فرعون من أهم فراعنة الأسرة

(١) سليمان عشراتي، الخطاب لقرآني... مقاربة توصيفية لجمالية السرد الإعجازي

(٢) السيد حافظ: نور وموسى، الحبل السري للروح، رواية أو مسراوية، مركز الوطن العربي، رؤيا، ط٢، ص١٢.

الثامنة عشرة، وهو من الأسرة الفرعونية الحاكمة من أب يدعى (أمنحوتب) الثالث وأم تدعى الملكة (تيي) رفض أخناتون جميع الآلهة التي كان يتعبدها المصريون قبل توليه الحكم وأبقى على الإلاه (آتون) وتعتبر زوجته (نفرتيتي) من أهم زوجاته اللاتي أنجبن له فقد أنجبت له ستة بنات، وكان له ابن يدعى (توت عنخ أمون) وهو أحد فراعنة الأسرة المصرية الثامنة عشر في تاريخ مصر القديمة، ومن هنا نرى أن الكاتب قد وضعنا في سياق الحضارة الفرعونية، إذ أن عودته إلى قصة سيدنا موسى عليه السلام، لم تكن من منطلق ديني فحسب بل زاوجه ببعد تاريخي، ليسقل روح النص الإبداعي ويترجم تلك المرحلة بدقة علمية وباستحضار للملكة العقلية المدمجة بالخيال والتخييل.

وهنا نسلم على انتهاج المبدع لتقنية فنية وهي التناص، والأغلب أن المعمول به في هذه اللوحة الجمالية هو التناص الديني والتناص التاريخي، اذ من خلال ما أوردنا سابقًا عما جاء في النصوص المضمرة التي حاولنا الإفصاح عن جزئية منها أي عن ماهية (اخناتون) وابنه (آمون)، ندخل ضمن ما يسمى بالتناص التاريخي وهذا لِيعْطِي لها لمسة تناصية إبداعية فيها من الشعرية والفنية ما يجعل النص الروائي نصا مفتوحًا على معارف وعلوم ومشارب متباينة، ذلك أن التاريخ يعتبر الوعاء الحافظ لكل الأحداث التي تمر بها الأمة وعلاقتها الداخلية بين تياراتها الثقافية والسياسية والفكرية المتباينة أو في علاقاتها الخارجية مع غيرها من الأمم والشعوب، وبهذا تعد المادة التاريخية ثراءً دلاليا لكل مبدع يوظفها بما يتناسب والجوانب المراد التعبير عنها، وبهذا يمكن القول أن التناص التاريخي يكمن في "تداخل نصوص تاريخية مختارة قديمة أو حديثة مع النص الفني، بحيث تكون منسجمة ودالة قدر الإمكان

على الفكرة التي يطرحها المؤلف أو الحالة التي يجسدها ويقدمها في عمله [1]"

فبالعودة إلى الرواية التي تنطلق بطلب البطلة (سهر) بطلة حكايات (السيد حافظ) من (شهرزاد) المرأة الحكيمة في حكايات الراوي على مدى سلسلة أعماله الروائية، بأن تروي لها حكاية (نور وموسى) تبدأ (شهرزاد) بالكلمة المفتاح لكل بداية حكاية (كان ياماكان) وهنا نعود بالطبع إلى كتاب (ألف ليلة وليلة) الكتاب التاريخي المشهور والمؤسس الفعلي للبعد القصصي الحكائي في الثقافة الفارسية والعربية على السواء، فـ(كليلة ودمنة) و (ألف ليلة و ليلة) هما العصب التاريخي للفكر الحكائي، وهنا نشعر أن (السيد حافظ) أراد منذ البدء أن يسم كتاباته ببعد أصيل وهذا بالعودة إلى المرجعية الأولى للكتابة الحكائية، ضف إلى ذلك اختياره لاسم (شهرزاد) بطلة (ألف ليلة وليلة) والتي كانت محور الفعل الحكائي، والتي نجدها في هذا العمل تلعب نفس الدور باختلاف الجزاء، فالجزاء في الحكاية (الأصل) كان انقاض نفسها من الموت، أما هنا فرغبة تعليمية من جهة وزيادة القرب والمحبة بينها وبين (سهر) من جهة اخرى.

تقول (شهرزاد) أن والد نور(كنعان) كان جده يتبع (أخناتون) ثم فروا من بطش ابنه (آمون) وهناك وجدوا (الهكسوس والإسرائيليين) فأما عن الهكسوس فهم شعوب بدائية بدوية من أصول مختلفة دخلت مصر من الشرق في فترة ضعف الدولة، أما الإسرائيليين فهم شعب من

---

(١) حسن البنداري وآخرون: التناص في الشعر الفلسطيني المعاصر، مجلة جامعة الأزهر بغزة، سلسلة العلوم الانسانية ٢٠٠٩، المجلد١١، ع٢، ص٢٩٥.

ذرية يعقوب بن إسحاق بن إبراهيم ويعتبر يعقوب وإبراهيم عبرانيين لذلك فمجرد أن يتزوج (كنعان) من (عبرانية) أصبح من أتباع (يعقوب).

وهنا دخلنا إلى التناص الديني وهو التناص الأكثر حضورًا في هذه الرواية، اذ يعد بمثابة المرجعية الأساسية للحبك القصصي فالكاتب اعتمد في قص هذه الحكاية على شاكلة رواية مستندًا على (سورة القصص) و(سورة غافر)، إذ أن قصة سيدنا موسى جاءت مفصلة في كتاب الله، وقد وقع الكاتب فيها في لعبة التناص الديني.

١ - حضور التناص الدينى في العمل :

يتداخل مصطلح التناص Intertextuality في الثقافة العربية مع مصطلحات أخرى، مثل التضمين أو الاقتباس أو الالماح/الإلماع، فكل هذه المصطلحات تقع في دائرة العلاقة بين النصوص ومن أهم النقاد المتطرقين لهذا الالتباس (هاريز Harris) من خلال معجمه (مرادفا للإلماع أو الالماح Allusion) كما ينص في معجمه أيضًا، على أنه "استدعاء شخص Person أو شخصية CHaracteur أو مكان، أو حدث، أو فكرة، أو قطعة Portion من نص ما عن طريق الاقتباس (على وجه التحديد أو على وجه التقريب)، وهذا الاستدعاء أو الايحاء Suggestion يكون مقصودًا لتوجيه القارئ إلى أن يسخر جهوده إلى مظهر ما للمرجعية Référent لكي يصل إلى نقطة تأصيل النص"[١]

وبهذا فالمتمحص لهذه النظرة يجد فصلاً بينًا بين مصطلحي الالمام والالماح و مصطلح التناص، من حيث أن الأولين يقومان على علاقة انفصال تامة بين النصين و لا يمكن القول بامتصاص النص الأول للثاني،

---

(١) Harris, Wendell, V (1992) P 175,177,10

فمن هذا المنظور "يرتكز أي نص أو يتوقف على نص سابق يؤدي وظيفة أو عملاً بوصفه مصدرًا ثابتًا يتم استرداده أو استعادته أو إظهاره أو تجليه عن طريق دراسة الإلماح/الإلماح والاقتباس والمرجع" [١] وبهذا فإننا نقع في الرؤية المقدمة من قبل الناقد (كولر culle) والذي "يلفت انتباهنا إلى أهمية النصوص السابقة، ملحًا على أن فكرة استقلالية النصوص هي فكرة مغلوطة ومضللة، وأن أي عمل يكتسب معناه فقط لأن أفكارًا معينة قد تمت كتابتها سالفًا"[٢] وبهذا فا(كولر) يقودنا إلى فهم محدد للتناص على أنه "يركز على فكرة المفهومية أو الإدراكية Intelligbility على معنى "[٣] وهنا يقوم نص آخر فيستقل بنفسه ليكون كيانًا آخر منشق عن الأول سواءً من حيث الجنس أو اللغة أو حتى الوجود الفني للعمل بحد ذاته، ولعل رواية (نور وموسى) للسيد حافظ خير مثال لذلك، فالمادة الخام نص قرآني لكن المنتج رواية تختلف في مقوماتها ومنتجها عن النص المتناصة معه.

ففي صفحة (١٤) من الرواية، انطلق المبدع الروائي باستقطاع فكرة دينية والتي بنى على نسقها النص الروائي، وتتمثل في فكرة وضع سيدنا موسى عليه السلام في اليم لإنقاذه من بطش فرعون الذي لم يكن له أي نية لترك ذكر ينمو في مملكته خوفًا على ملكه ونفوذه، "كانت كل أسر الإسرائيليين في مصر تخاف على أولادها الذكور، وكذلك خافت أم موسى سفطًا على البردى وطلياه بالزفت والجمرة، ووقفت مريم أخته

---

(١) Elam, Helem Regueiro 1993,P 160

(٢) Greimas, A,J and Courtes, 1982 P 160

(٣) Id bd ; p 160.

تراقب الطفل موسى الذي وضع في نهر النيل من بعيد"[١]
إذا عدنا إلى النص القرآني، المتناص مع الرواية والذي عد بوابة الدخول إلى متنه الروائي فسنقرأ الآية التي يقول فيها جل جلاله:

﴿ وَأَوْحَيْنَا إِلَىٰ أُمِّ مُوسَىٰ أَنْ أَرْضِعِيهِ ۖ فَإِذَا خِفْتِ عَلَيْهِ فَأَلْقِيهِ فِي الْيَمِّ وَلَا تَخَافِي وَلَا تَحْزَنِي ۖ إِنَّا رَادُّوهُ إِلَيْكِ وَجَاعِلُوهُ مِنَ الْمُرْسَلِينَ(٦) ﴾

فالتعالق النصي الوارد في العمل الفني بين وواضح لدى القارئ العادي، إذ أن المسلم الحق ليس له دستور حياتي خارج أطر دينه، وكما كانت لغة القرآن الوسيلة الوحيدة لإقناع البشرية بالسلوك المناسب للعيش الرغد، كان لزامًا أن يقْتَحَ سجل المعاني والأفكار الواردة فيه ليستدل بها كطريق يسير يقودنا إلى صواب المبتغى والأصل أن الفنون الإنسانية على اختلافها، سواء أكان النقش أو الرسم أو الموسيقى أو فن الكتابة بأنواعها لا يمكنها أن تنأى عن هذا المسار لأنه منطلق ونهاية كل مسألة حياتية للإنسان المؤمن، و (السيد حافظ) مثال واضح على هذا المسار الفكري، إذ أوجد لنفسه نهجًا خاصًا، يستند فيه على رؤى المنطق الرياضي في سقل بعده الإبداعي، فالرواية تحاكي قصة سيدنا موسى بكل أبعادها الحقيقية "كانت آسيا عاقرًا" [٣] فالقص القرآني يحاكي قصة السيدة آسيا والتي لم تكن باستطاعتها الانجاب وهذا كان السبب الرئيسي لرغبتها الملحة على تبني الطفل موسى، والذي وعد الله في كتابه بإعادته إلى أمه كما وردت في الآية والتي أخذها الراوي كقاعدة ركيزة بنى على أساسها نصا فنيًا خياليا مستخدمًا لغة روائية "وجيء بأم موسى وأخذت تعتني به وترضعه لبنها"[٤]

(١) السيد حافظ: نور وموسى ص ١٤.
(٢) سورة القصص الآية ٠٧.
(٣) السيد حافظ: نور وموسى ص ١٥.
(٤) نفسه ص ١٥.

نلاحظ من خلال هذا المقطع النصي، التداخل المباشر بين النصين (القرآني والرواية) وهذا يتوافق ومقولة (رولاند بارث) القائلة بأن "كل نص هو تناص، والنصوص الأخرى تتراء فيه بمستويات متفاوتة، وبأشكال ليست عصية على الفهم بطريقة أو بأخرى، اذ تتعرف نصوص الثقافة السالفة والحالية، فكل نص ليس إلا نسيجًا جديدًا من استشهدات سابقة"(١)

ولعل ما وجدناه في هذا النص جدير بالوقوف عليه لما له من سلطة تأثيرية قوية على المتلقي ولحمله لنص ساكن في كل خلايا النفس المسلمة، اذ تعد هذه الخاصية ميزة خاصة بالثقافة العربية الإسلامية خاصة وأنه يعد النموذج المقدس سواء من ناحية الجمالية والشعرية اللغوية المتفرد بها أو من حيث الأفكار والمعاني المبثوثة فيه.

إن توظيف النصوص الدينية ولاسيما القرآنية، في الأدب يعد من أنجع الوسائل، وذلك لخاصية ذهنية في هذه النصوص تلتقي وطبيعة الأدب نفسه، وهذا ما يسعى الذهن البشري لحفظه ومداومة تذكره، فلا تكاد ذاكرة الانسان في كل العصور تحرص على الإمساك بنص إلا إذا كان دينيًا أو أدبيًا"(٢)

ومن هنا يأتي الحكم النقدي على العمل الروائي (للسيد حافظ) فمن الذكاء اشتغاله على هذا النسق والذي يجعل من نصه لوحة فنية إبداعية ذات بعد ارشادي، تربوي، قريب من النفس البشرية فالمعروف في كل عمل قصصي روائي حمله لجملة من المعايير الفنية المحددة لطقوس الفن

---

(١) ينظر: رولان بارث / آفاق التناصية، دراسات مترجمة لـ محمد البقاعي الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، ص ٤٢.

(٢) كرستيفا: علم النص، تـ: فريد الزاهي، دار تويقال، الدار البيضاء.

ولعل من أبرزها على الاطلاق عنصر (التشويق) المعتمد عليه في شد القارئ والتأثير فيه وهنا تقدم لنا هذه الرواية طبق فاكهة فكرية، تعليمية، ترفيهية سندها اللغة المنتقاة والبعد التاريخي الديني الموازي لها، والمعروف أن حضور النص الدينـي كان مستلهمًا في النصوص الشعرية قبل الحضور النثري، وهذا لاستجلاء الفصاحة والبيان وبثها في القصائد والأشعار فتكتسب قوة وجزالة وهذا ما يؤكده (إبراهيم موسى) من حيث أن توظيف الشاعر لهذا الفكر واللغة الدينية يعود لأسباب عدة من بينها قداسة القرآن الكريم باعتباره مصدراً أدبياً يتسم بذروة البيان والفصاحة أو لاعتباره كتاب دينيا يمنح الخطاب الشعري سمة التصديق ثانيا باعتباره تجليا نورانيا لقصص شخصيات دينية شائعة منها المؤمن والكافر والمصدق والمكذب... تظهر فيها أبعاد النفس الإنسانية ونوازعها المهلكة، أو نوازعها الخيرة ثالثاً باعتباره ماضياً وحاضراً و مستقبلاً، يجدر التمسك به، احتضانه ضد الهجمة الصهيونية الشرسة، التي تريد تجريد الانسان العربي المسلم من دينه وتاريخه وتراثه[١] وبهذا نفهم أن الأدب ما هو إلا تمثيل للحياة، والمبدع مهما ابتعد عن الواقع في نقل الفكرة فهو في حقيقة الأمر لا يصور إلا ذلك الواقع، ولكن لابد له من استجلاء علامات فنية حتى يبتعد عن البعد التقريري ويقترب إلى البعد الجمالي وبالتالي "فالقيمة الحقيقية للأدب تكمن فيما يقدمه من قيم ودلائل، والحكم عليه متعلق بقيمته ووظيفته وتأثيره في الفرد والجماعة"[٢]

---

(١) مارك أنجينو: التناصية: دراسة ضمن كتاب آفاق التناصية، تــ: محمد البقاعي، الهيئة المصرية للكتاب ١٩٩٨.

(٢) ينظر: علي عبد الخالق علي دومة، في الأدب ومذاهبه المعاصرة، ٢٢٦.

٢- حضور التناص التاريخي:

إن المتتبع لظاهرة التناص يلاحظ ما تحمله الدلالات السابقة من قرائن ذات صلة بقضايا الراوي واهتماماته، فالتناص وسيلة لإشباع رغبة الكاتب في إضاءة مكبوتات النفس، كما أنه محاولة لمحاكاة التاريخ الديني ويمكننا القول أنه للتناص صلة وثيقة بالغاية التي يسعى المبدع البلوغ اليها.

قال الله لموسى: أدخل يدك إلى جيبك، فأدخلها ثم أخرجها واذا يده البرصاء(بيضاء) فقال الله لموسى:

- رد يدك إلى جيبك، تعد سليمة من جديد"(١)

إن هذا النص هو إعلان صريح على التداخل الموجود بين النص فـ"حضور النص السابق في اللاحق يعني تداخل حتميا بين الذاكرة العامة والخاصة، مما يؤثر في رؤية المبدع لعالمه"(٢)

وعليه فالنص الحاضر يبني حضوره من النص الغائب حاملاً لدلالات جديدة تتماشى وتجربة المبدع وكذا ظروف ابداعه، بشرط أن النص الجديد يكون له القدرة على استيعاب النص المرجعي من خلال أهليته ومقدرته على هضمه وامتصاصه، إلى أن يصل إلى درجة الاحتواء والتداخل التام أي لا قدرة على الانفصال بينهما، ومن هنا فإننا نتوافق والتفسير المقدم من قبل (كرستيفا) على أن النص هو ابدال للنصوص، أي نقل أو تحويل نظام علامة إلى نظام علامة آخر، لكن هذا التحويل يقتضي "تدمير الوضع القديم وصياغة وضع جديد"(٣)

---

(١)السيد حافظ: نور وموسى، ص ٥٥.

(٢)ينظر: محمد عبد المطلب: مناورات الشعرية، دار الشروق، ط١، القاهرة ١٩٩٦، ص ٥٠.

(٣)Kristeva, Julia. 1984.p 59.

فالرواية مثلا تحمل فكرة الفروقات الموجودة بين العبرانيين والمصريين وهذا مفهوم تاريخي عرفته البشرية وآمنت به منذ زمن بعيد ،فالفراعنة لهم الشأن الأكبر وهم أهل الأرض أما العبرانيين فــ"أقل من المصريين؟"(١) والدليل على ذلك أنا الرواية تروي قصة حب كبير تدور بين البطلة (نور) ذات الأصول العبرانية والبطل (محب) الفرعوني القائد ذو المكانة الرفيعة والعالية إذ أنه قائد كبير في الجيش الفرعوني واليد اليمنى لفرعون، ولهذا فنظرته للإسرائيليين أو العبرانيين نظرة ترفع، ففي حادثة لقائه الأول بالحبيبة المقبلة (نور)، قدم لها بعض من النقود لقيامها بسقي (حصانه)، لكنها رفضت ذلك بإصرار فأجابها بغضب "أنت بلهاء... خذي أيتها العبرانية المصرية البلهاء"(٢)

هنا وقعنا في تناص تاريخي بين الفكرة التاريخية التي تمجد الوجود الفرعوني على الأرض، على أنهم أنبل خلق الله وأنهم قد استطاعوا أن يصنعوا لأنفسهم مجدًا لم ولن ينسى عكس العبرانيين والإسرائيليين الذين نبذوا على الأرض ولم يجدوا لأنفسهم مستقرًا فأصبح وجودهم في أي مكان بلا انتماء، فــ(نور) ولدت وتربت وترعرعت في مصر حتى باتت تعتبر نفسها مصرية "كانت تحب مصر وتقول إنها مصرية ولا تحب أن تقول إنها غير مصرية أو إسرائيلية أو عبرانية، هي ولدت هنا وأبوها كنعان ولدا هنا، وجدها يوسف ولد هنا وجد جدها ولد هنا في مصر هنا"(٣)

نلمس هنا الاستراتيجية الإبداعية الفنية للذات الكاتبة، حيث تمكنت من

---

(١) السيد حافظ: نور وموسى، ص ١٧.
(٢) السيد حافظ: نور وموسى، ص ٢١.
(٣) نفسه ص ١٩.

صب محتوى الوعاء التاريخي في قالب جمالي، وذلك باعتبار أن التاريخ يعد المخبأ الجامع و الململم لكل الأحداث التي مرت وتمر بها كل الشعوب وبالتالي فالمادة التاريخية تعد ثراء دلاليا لكل من المبدع والكاتب فهو يوظفها للتعبير عن بعض الجوانب التجريبية وكذا القضايا المتعلقة ببيئة ومناخ وجو الفنان المرتبطة بقوميته وجنسيته، وهنا تصبح الأحداث التاريخية المستحضرة في النص أكثر حضورًا في وجدان المتلقي بما تحمله من قيم معرفية روحية وجمالية "فالتناص التاريخي تداخل نصوص تاريخية مختارة قديمة أو حديثة مع النص الفني، بحيث تكون منسجمة ودالة قدر الإمكان على الفكرة التي يطرحها المؤلف أو الحالة التي يجسدها ويقدمها في عمله"(١)

فبالعودة إلى تاريخ مصر القديم نجد أسرار العلاقة التي تربط المصريين بموسى عليه السلام، هذا النبي الذي ارتبط وجوده بآسيا أمه بالتبني وزوجة فرعون الثانية، والتي أحبته ودافعت عليه ولكن رغم ذلك لم تستطع منع غضب فرعون عليه :

﴿ وَقَالَ فِرْعَوْنُ ذَرُونِي أَقْتُلْ مُوسَىٰ وَلْيَدْعُ رَبَّهُ ۖ إِنِّي أَخَافُ أَن يُبَدِّلَ دِينَكُمْ أَوْ أَن يُظْهِرَ فِي الْأَرْضِ الْفَسَادَ ﴾(٢)

وهنا تأتي الرواية لتحاكي الآية فأورد (السيد حافظ) مقطع نصي مفاده "أمر فرعون بقتل موسى انتشر الخبر في أرجاء مصر"(٣)

ولكن موسى عليه السلام لم يستسلم وقاوم فرعون بأمر من ربه الذي

---

(١) حسن البنداري وآخرون: التناص في الشعر الفلسطيني المعاصر، مجلة جامعة الأزهر بغزة، سلسلة العلوم الإنسانية ٢٠٠٩، المجلد ع٢، ص ٢٩٥.

(٢) الآية ٢٦ من سورة غافر.

(٣) السيد حافظ: نور وموسى، ص ٤٧.

أعطاه معجزات ليقتنع بني إسرائيل أنه مرسل من الله "المعجزة الأولى عصا موسى التي تحولت إلى حية ثم عادت من جديد عصا ثم يد موسى قال الله لموسى: أدخل يدك في جيبك فأدخلها، ثم أخرجها وإذا يده البرصاء (بيضاء) فقال الله لموسى: رد يدك إلى جيبك، تعد سليمة من جديد... وإذا لم يصدقوك بسبب المعجزة الأولى تحويل العصى إلى حية فإنهم سيصدقونك بسبب المعجزة الثانية... وإذا لم يصدقوا المعجزتين فعليك أن تأخذ من ماء نهر النيل وتسكب على الأرض فيصير الماء الذي تأخذه من النهر ما على الأرض"(١)

ويكمل (السيد حافظ) قصة سيدنا موسى عليه السلام وما حدث له من مطبات ومصاعب ومشاكل تحيده عن هداية قومه ورد طغيان فرعون، وهنا نقرأ الرواية فنستحضر الآيات الواردة في سورة (القصص) و(غافر) ولكنه أضفى عليها البعد الفني ذو الطابع الروائي وأقرنها بحبك قصص أخرى، يجذب من خلاله الذات القارئة وهي قصة حب (نور ومحب)، وهو الحب المستحيل الراجع لأصل وهوية ودين كل طرف والذي أراد من خلاله (السيد حافظ) أن يظهر البعد التاريخي والمرجعية الانتمائية لكل محبوب.

الهجنة الأجناسية في الرواية:

منذ أن انتشر الفن النثري أي (الخطابة والقصة وفن التراسل) وإلا ولها حدود أجناسية تميز كل فن عن آخر، فقوام القصة يختلف عن قوام المسرحية، فإذا كانت القصة تقوم على (السرد والشخصيات الرئيسية

---

(١) نفسه، ص ٥٥.

والفرعية...) فإن المسرحية قوامها (الحوار و الاماءات وغيرها)، ولم يكن يسمح في وقت قريب وجود تداخل أو عدم توفر جدار فاصل بين جنس وآخر، لكننا اليوم نعيش حالة من التصدع في بنية ما سمي جنسا أدبيا، وبالتالي لم يعد النقاد المحدثون والمعاصرون يولون أهمية كبرى لهذه المقومات الجمالية الواجب توفرها في كل جنس على حدى، بقدر اهتمامهم بقضية السبك والمعنى والفكرة المراد توصيلها إلى الذات المتلقية والتي أصبحت تطلب وجود ذروة المتعة الفنية بغض النظر عن كل قانون أو معيار.

إذا عدنا إلى قضية الأجناس الأدبية كعلم أدبي قائم بذاته فسنعود إلى الفيلسوف أرسطو من خلال كتابه (فن الشعر) والذي نظر فيه للتراجيديا كما قسم الأدب كله إلى ثلاثة أجناس، الجنس الغنائي والملحمي والدرامي، وقد وضع لكل جنس حدود ومقومات تخصه وتميزه، فجنس الرواية يقابل جنس القصة، لكنهما يتفقان ويفترقان في الآن ذاته (الرواية) انشقت منها أجناس أخرى كالرواية الساخرة والبوليسية وهنا نلمح نوع من التطور.

إذا عدنا إلى رواية (السيد حافظ) فإننا نلمس حدود الرواية المتوافق عليها من شخصيات، زمان، مكان وعقد (عقدة رئيسية وعقدة خادمه) والتناوب المتعارف عليه في السبك الروائي بحيث يدخلنا في قصة سيدنا موسى عليه السلام وصراعه مع فرعون ثم يستقطعها ويدخل قصة الحب المستحيل بين (نور ومحب) وما واجههما من صعوبات سببها الانتماء الديني والجنسي وغيرها ولكننا في الآن ذاته نجد أن الفنان (السيد حافظ) قد ذوب الحدود الموجودة بين الأجناس ،وأول تذويب كان بين القصة والرواية كما أنه قام باتباع والسير على نسق القص القرآني وهذا "لما للقصص من أثر فعال في النفوس، وجذب لانتباهها... وتشويق وتلهف لمعرفة النهاية وارتياح لحل العقدة والصراع، وحب تشوق للاستطلاع،

لجأ القرآن إلى الأسلوب القصصي، فالتقي الغرض الديني بالغرض الفني، لأن القصة صورة من صور البيان العربي"[١] و القصة القرآنية ليست عملاً فنيًا قائمًا بذاته، بل هي جزء من القرآن ووسيلة من وسائله"[٢]

إن القصة القرآنية بهذا الأسلوب الفني وضعت للقصاصين، قانون لضبط ووزن مقاييس البناء الفني في العمل الروائي"[٣] وهنا تلاقح القص القرآني والرواية فـ"طريقة الرواية التي تؤذنك دائما بأنك إنما تسمع أخبارًا قد ذهب أشخاصها في التاريخ، وانتهى دورهم في الحياة... وأنها في هذا العرض انما هي في بحث جديد قد جاءت تسعى إليك، أو أنك في رحلة زمنية عبر القرون الماضية إليها... فهي غائبة حاضرة معًا، تحدثك بلسانها وتسمعك قولها"[٤]

وهذا ما حدث في قصة سيدنا موسى عليه السلام وما حدث له من مناورات وسفره وبعده عن فرعون وعودته بعد ذلك، والمعجزات التي أعطاها الله جل جلاله لنبيه ليتمكن من اقناع قومه، وهذه المادة القصصية كانت مادة روائية لـ (السيد حافظ) والاستراتيجية المعمول بها هي استراتيجية النص القرآني، التي أدمجها الروائي مع استراتيجيته في الحكي.

"فألقى موسى عصاه فإذا ثعبان مبين ضخم يتحرك هنا وهناك ففزع القوم أجمعين، واتجهوا إلى الوراء خائفين ومن بينهم فرعون، ثم أمسك موسى بالعصا بعد قال بسم الله فعادت إلى سيرتها الأولى ثم أدخل موسى يده في صدره ثم أخرجها فإذا هي بيضاء للناظرين [٥]"

---

(١) محمد الدالي، الوحدة الفنية في القصة القرآنية، ط١، ١٩٩٣.

(٢) العرابي لخضر: مفهوم القصة القرآنية وأغراضها عند السابقين والمعاصرين، دار العرب للنشر والتوزيع وهران (د ط) (د ت) ص ١٩.

(٣) خالد أحمد أبو جندي: الجانب الفني في القصة القرآنية، منهجها وأسس بنائها، نظرية بناء القصة الفنية في القرآن الكريم، دار الشهاب للطباعة والنشر، باتنة (د ط) (د ت) ص ١٣٢.

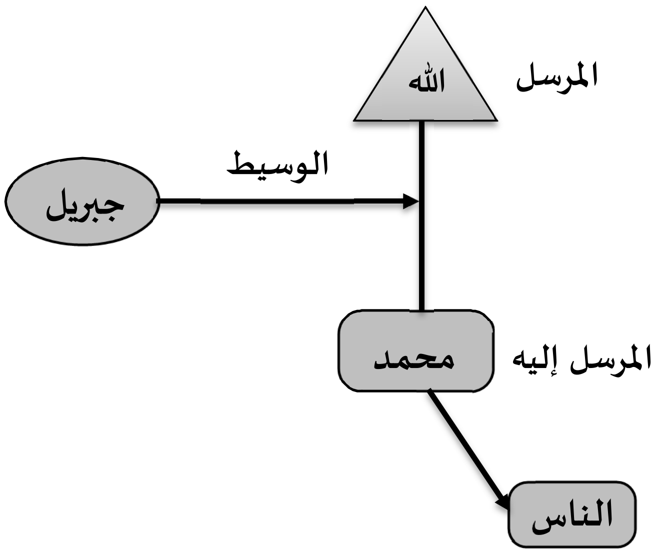
(٤) عبد الكريم الخطيب: القصص القرآني في منطوقه ومفهومه مع دراسة تطبيقية لقصتي آدم ويوسف، ص ٨٠.

(٥) السيد حافظ: نور وموسى، ص ٦١.

وهذا نجد أن الكاتب اعتمد طريقة تقرير الأحداث، وهي طريقة القصص القرآني، أما الطريقة الثانية للقصص القرآني فهي "طريقة الحوار والذي يحاول أن يمثل فيه كل طرف من أطراف القصة، ولكل بطل من أبطالها دوره الذي يعبر عنه بأسلوب واضح ويثير فيها بعض القضايا التي يقف إزاءها البطل الآخر ليعبر عن دوره بكل أمانة ووضوح"(١)

وهنا وقعنا في جنس آخر والذي أعلن عنه الراوي منذ الغلاف (مسراوية) أي خليطة بين جنس الرواية وجنس المسرح والذي له مقومات ومبادئ تختلف عن سابقه، أهمها على الاطلاق مفهوم الحوار.

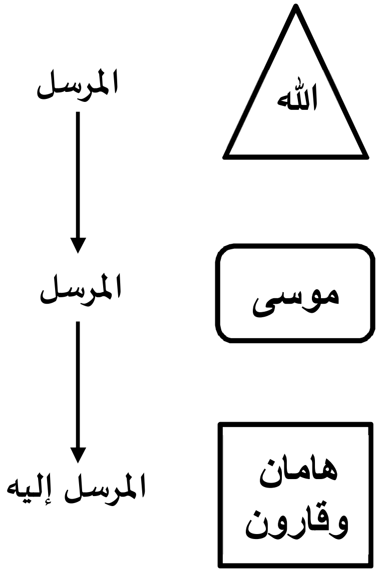
اذا عدنا إلى القرآن فنحن نعرف أنه رسالة أي أن هناك مرسل ومستقبل، فالمرسل هو الله جل جلاله والمستقبل الأول هو محمد صل الله عليه وسلم ويقوم الرسول صل الله عليه وسلم، بإبلاغ الرسالة الربانية والوسيط بينهما جبريل عليه السلام.



---

(١) محمد حسين فضل الله، حوار في القرآن قواعده أساليبه، معطياته، دار المنصوري للنشر، قسنطينة (د ط) (د ت) ٢/١٧، ١٨.

كما أن سورة غافر تحمت أطراف متباينة في الحوار وهم (الله ،موسى عليه السلام، فرعون ،هامان، قارون)



ويدور الحوار كما تظهر الآيات بين هامان وقارون وموسى اللذان كذباه وقالا (ساحر) وفي كل مرة يكرر فعل (قال) وهذا ما يوحي إلى أن النص القرآني نص حواري في هذه الآيات، إذا عدنا إلى النص الروائي فإننا نتلمس الخطاب الحواري الذي انطلق منذ اللحظات الأولى للرواية، فالمتحاورين أولهما (الخالة شهرزاد وسهر) وهما منطلق الرواية "احكي لي يا خالتي شهرزاد عن نور، وسيدنا موسى [1]"

ثم يأتي حوار ثاني يدور في فلك الحوار الأول، وهو حوار كنعان وابنه نور عن سيدنا موسى "حكى كنعان إلى ابنه نور عن طرد أحمس فرعون

---

(١) السيد حافظ: نور وموسى، ص ١١.

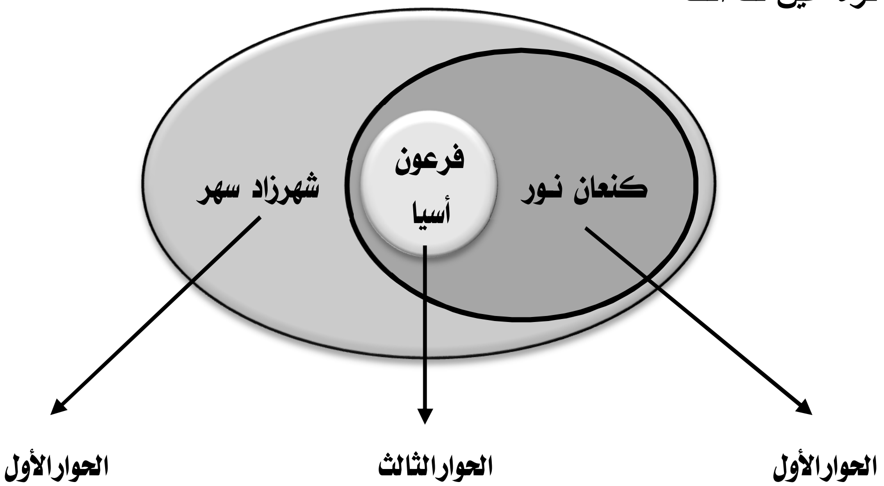
مصر الملوك الرعاة الهكسوس [1]"

الحوار الثالث حوار فرعون وزوجته آسيا "وقالت لفرعون:

عسى أن نتخذه قرة عين لي ولك.

فقال فرعون بطلاقة.

قرة عين لك أنت [2]"



يحمل الحوار الثالث عدة أطراف

آسيا ←—— فرعون

"مولاي إن عيوننا تخبرنا أن الرجل قد كبر في السن وعاد

- كبر ولكن... أعرفه... إنه لا يحب ما أقول ولا يؤمن بما أقول... إن وجوده فأل شؤم علي... لا يؤمن بأني إله واستطرد قائلاً:
- هي النهاية لي ألم يقل العارفون إن نهايتي ستكون على يد طفل من الإسرائيليين"[3]

---

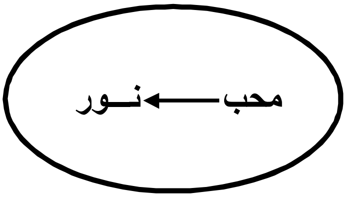
(١) نفسه ص ١٣.

(٢) السيد حافظ: نور وموسى، ص ١٥.

(٣) نفسه، ص ٢٥.

وهنا الحكاية الموازية والتي تحمل أطراف أخرى.

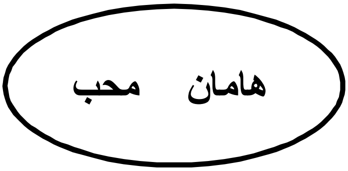




أمسك محب يدها

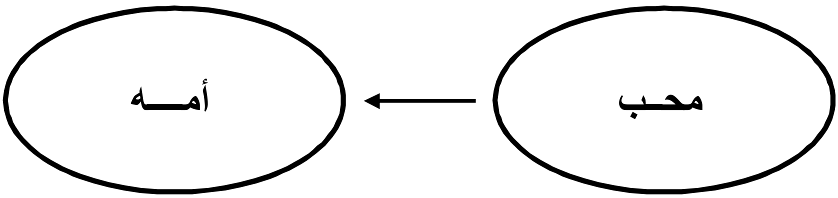
تعالي يا نور

جرة الماء تركتها... وأمي ستقلق علي"[١]



أنت بدأت تتأثر لكلام موسى وهارون...

أنت يا هامان لا تعرف الحب" [٢]



(١) السيد حافظ: نور وموسى، ص ٣٥.

(٢) نفسه، ص ٤٠.

- ماذا بك؟.. لم تخلع ملابسك... أبوك قلق عليك، وأنا... منذ أن عدت من مصر... فرعون وأنت نائم...
- لا أعرف يا أمي ماذا بي..." [1]

هذا الحوار اعتمد في القص القرآنية الحاملة لحكاية سيدنا موسى (سورة طه)، حيث أنها تعتمد تقنية الحوار، (موسى، فرعون، فرعون والسحرة، موسى وقومهم....

فالعلاقة الحوارية في القصة القرآنية تؤطر القصة وتشيع فيها حيوية سردية، تجعل من الموضوع القصصي بنية واضحة المعالم، حيال ذهن المتلقي يتناولها من سائر جوانبها، من خلال وظيفة الحوار الكشفية[2]

وهذا نفسه ما يقوم به النص المسرحي، اذ من أهم سمات الكتابة المسرحية وجود الحوار كمقوم رئيسي وفعال في تحوير النص إلى فن خاص بجنس المسرح، إذا عدنا معًا إلى الفاصل بين جنس الرواية والمسرح فسنجد أن مقومات الثاني تقع على ستة عناصرو هي تتقاطع مع الجنس الأول في عدد من المقومات.

- الفكرة الرئيسية (التيمة).
- الشخصية.
- الحبكة.
- الحوار.
- الصراع.
- الإيقاع.

---

(١) السيد حافظ: نور وموسى، ص ٢١.
(٢) سليمان عشراتي: الخطاب القرآني، سفاؤية توصيفية لجمالية السرد الاعجازي، ص ١٨٥.

فالفكرة الرئيسية تعد بمثابة العصب الأول للنص المسرحي، فهي عبارة عن قضية أو مشكلة يقوم المؤلف بتحليلها وحل عقدها في خضم عمله، ثم تأتي الشخصية لتحمل ذلك المضمون النصي والمعبر عن فكرة ورؤية المؤلف ويحولها إلى صورة مجسدة على أرض الواقع الفني ولا يتم ذلك إلا من خلال حركة العلاقات التي يصنعها المؤلف بين شخصياته المتباينة والمختلفة الأبعاد والرؤى ، فيتمكن الكاتب من خلال استخدامه لهذه الأنواع المتعددة من الشخصيات وأثناء الحوارات التي يصنعها و يفعلها بينهم أن يخلق نسيجًا نصيا مسرحيا مترجمًا للفكرة العصب المنطلق منها. ولكن هذه الشخصيات وهي تقوم بالأدوار المنسوب لها، لا يمكن أن تؤطر للعمل إلا بفعل التشويق، إذ غياب هذا العنصر الرئيس في عمل وبخاصة في المسرح يفقد العمل فنيته وحتى ضرورة وجوده ،وهذا العنصر لا يتوفر إلا بوجود الحبكة (العقدة) فهي المسؤولة على صنع نوع من التتابع الواجب وجوده للأحداث، وبالتالي يمكننا أن نعرف الحكاية **Mythos** بأنها "التنظيم العام للمسرحية ككائن متوحد انها عملية هندسية وبناء الأجزاء المسرحية وربطها ببعضها البعض بهدف الوصول إلى تحقيق تأثيرات فنية وانفعالية معينة، وعلى هذا فكل مسرحية حتى ولو كانت كئيبة لا تخلو من الحبكة أي من الاشتمال المرتب على شخصيات وأحداث ولغة وحركة وموضوعة في شكل معين ومن ثم فإن الحبكة لا يمكن فصلها عن جسم المسرحية إلا نظريًا فقط لأنها هي روح العملية الدرامية"(١)

---

(١) إبراهيم حمادة: معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، القاهرة، دار المعرف، ١٩٨٥، ص ٩٣.

هذا وأن الكتابة المسرحية تعتمد على أنواع متباينة من الحبك فهنا الحبكة السطحية والمعقدة والمحكمة وكذا المفككة، كما أنها تتجزأ إلى احدى عشر جزء فتنطلق بالمقدمة الدرامية ثم نقطة الانطلاق، الحدث الصاعد، الاكتشافات، التنبؤ، التعقيد، التشويق، الأزمة، الذروة، الحدث الهابط، الحل، وإذا عدنا إلى رواية (السيد حافظ) فإننا نتلمس قرب كل هذه الشطريات الحبكية في الرواية ذات البعد المسرحي، إذ أن الحوار كما سبق الذكر كان المحرك الأول للأحداث، كما أن العقدة أو الحبكة تدرج حضورها بالتدرج الوارد ذكره، تنطلق بالمقدمة الدرامية: حين يقدم الكاتب معلومات عن المكان والفعل والزمان وكذا علاقة الشخصيات ببعضها "شهرزاد تجلس أمام الدار... الدار بني على تل... التل يطل على القرية"(١)

فهذا تقديم للمكان ثم يليه تقديم للشخصية "شهرزاد تجلس وعينها الزرقاء وشعرها الأصفر وسنتان ذهبيتان تظهران عند ابتسامتها(٢)"

ثم تليها الصفحة الموالية تقديم شخصية (نور) وعلاقتها (بكنعان) والدها ومن ثم تفصيل واضح للنبي موسى عليه السلام وأين تربى وكيف ومع من، وإلى ذلك من الجذور الانتمائية لكل شخصية ستلعب دورها في تحريك المشهد الفني في العمل، ثم تأتي نقطة الانطلاق والتي عرفها أرسطو "بأنها اللحظة التي تفجر فيها القوة المحركة الحدث ،كي ينطلق ويتصاعد نحو التأزم"(٣) وهنا يبدأ (السيد حافظ) بالحكاية العصب، قصة سيدنا موسى عليه السلام وصراعه من أجل اثبات دينه ثم تأتي

---

(١) السيد حافظ: نور وموسى، ص ١١.

(٢) نفسه ص نفسها.

(٣) عادل النادي: مدخل إلى فن كتابة الدراما الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٣، ص ٤٢-٤٣.

الاكتشافات، وهذا ما وجدناه من اكتشافات (نور) المتوالية لقصة سيدنا موسى (عليه السلام)، وما حدث له من عذاب وعدم تصديق لرسالته الربانية أما فيما يخص التنبؤ والتلميح فقد وجدناه في رفض (نور) الخضوع لطلب (محب) الهروب معه وترك كل ما يربطهم بمدينتهم، لكن البطلة رفضت ذلك لمعرفتها المسبقة بالمصير الذي ستؤول اليه، ووالديها اللذان سيموتان قهرًا عليها بعدها، يلي هذه الخطوة، التوقيت الذي يخص مجموعة العراقيل التي تقف حاجزًا أمام سير الأمور بالنسبة للحبيبين، (نور ومحب) ففرعون كان بالمرصاد للقائهما والذي يقف حاجزًا بينهما، كما أن القصة الموازية والحاملة لحكاية سيدنا موسى وما عاناه من فرعون، كان الحاجز أمام هذا النبي الطغية فرعون، واتهامه بالسحر، ولكن يأتي بعد ذلك ما يكسر هذا التعقيد وهذا عن طريق التشويق والذي يخدم العمل، ففي حكاية نور كان دائمًا لدى القارئ شوق انتظار التقاء الحبيبين في المقابل شوق انتصار سيدنا موسى عليه السلام على الطغاة ثم تأتي لحظة الذروة وفيها تصل الأحداث إلى أقصاها وهذا عندما يعذب الله أهل مصر لتكذيبهم موسى، فيبعث لهم عذابات مختلفة وكان أول ضربة "في الصباح خرج المصريون إلى نهر النيل فوجدوا ماء النيل تحول إلى دم، فلم يجد المصريون ماء ليشربوا"[١] وبعد برهة من الزمن، لم يتمكن شعب مصر من الصبر، فطلب فرعون من موسى أن يطلب من ربه أن يعيد نهر النيل كما كان، في المقابل يسمح لهم بالسفر ومغادرة مصر، وكان ذلك من موسى وعاد النيل كما كان، لكن فرعون أخل بوعده، فجاءت الضربة الثانية (الضفادع) التي هجمت على المنازل والأسواق

---

(١) السيد حافظ: نور وموسى، ص ٧٤.

والمعابد وكل شيء، حتى وصلت مخدع فرعون "فوق سريره صرخ فرعون... جاءوا فصرخ:

- افعلوا شيئًا للضفادع في مخدعي على سريري"[١] فأعاد فرعون طلب الصفح مرة أخرى لتعود الأمور كما كانت مقابل السماح لمن آمنوا برب موسى أن يخرجوا من مصر، ولكن "فرعون موسى... نكث بوعده للمرة الثانية، غضب الرب على المصريين"[٢]

جاءت الضربة الثالثة، البعوض يحاصر البيوت

- البعوض يحاصر البهائم
- البعوض يحاصر الوجوه"[٣]

اذن نحن الآن في هذه الحكاية نقع أمام ورطتين ورطة سيدنا موسى عليه السلام والطاغية فرعون، وورطة حب (محب ونور)

"ماذا بك؟

- ماذا يجب على موسى؟
- ماذا بك يا قلبي؟
- لم يجب علي نبي الله موسى؟
- عن ماذا لم يجب؟
- عن محب، وعشقي له وزواجي منه"[٤]

يسير الفعل الفني ليصل إلى الأزمة من حيث هي لحظة التوتر التي تسببها القوى المتعارضة، وتؤدي إلى ترقب في تحول الحدث الدرامي،

---

(١) نفسه ص ٨٤.
(٢) نفسه ص ٩٢.
(٣) نفسه ص ٩٣.
(٤) السيد حافظ: نور وموسى، ص ٩٧.

والمسرحية قد تتألف من عدة أزمات[١]

وهنا نجد أزمة خطبة العجوز الثري بنيامين لـ(نور)

"اسمع يا كنعان... آن الأوان لزواج نور

- كل شيء في وقته... هي لسه صغيرة
- لا صغيرة كيف؟ بنت ١٨ سنة وردة واتفتحت إني أطلب يدها
- يد من؟
- نور
- كم عمرك يا بنيامين؟
- ٥٨ عام، الرجال لا يقاسون بالأعمار، سأدفع لها ما تريد"[٢]

أما الأزمة المقابلة فتتمثل في الضربات الموالية التي وجهها الله جل جلاله لفرعون والتي لم تردعه عما كان فيه فالقول بأنه (إلاه) شيء لم يستطع أن يتنازل عنه، وتأتي الحلقة الفارقة عندما أراد موسى أن يقنع فرعون بالتنازل عما كان فيه، في مقابل "يقول إنني إذا آمنت به وتبعته فإنه سيسأل ربه أن يعطيني ملكا لا ينزع وشبابا لا يهرم ولذة المناكحة والركوب ويدخلنا الجنة في الآخرة فما رأيك"[٣]

هنا نلمح رغبة فرعون في القبول لكن وزيره هامان، لم يترك للعودة مكانا، فقد أقنعه أنه الرب ولن يسمح بأن يعود عبدًا بعدما كان إلاهًا.

ثم تصل الأزمة إلى الذروة عندما يطلب فرعون أن يبنوا له برجًا ليصعد فرعون من خلاله إلى إله موسى في السماء"[٤] ويقضي عليه ثم تبدأ

---

(١) إبراهيم حمادة: معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، ص ٤٦.

(٢) السيد حافظ: نور وموسى، ص ١١٨.

(٣) نفسه، ص ١٢٨.

(٤) السيد حافظ: نور وموسى، ص ١٢٩.

الأمور بالانخفاض، أو ما يسمى (الحدث الهابط) وهو الحدث الذي يلي الذروة ويعتبر من ناحية التقسيم النقدي الكلاسيكي نصف المسرحية الثاني تقريبًا وفي هذا النصف يتأكد سوء حظ البطل في حالة ما إذا كانت المسرحية مأسوية أو نجاح مساعي البطل في المسرحية الملهوية[١]

أما هنا فالنهاية مأساوية بالنسبة لفرعون حيث غرق هو وكل من معه، أما بالنسبة للنبي موسى عليه السلام فالنهاية سعيدة فيها رد الاعتبار لدين الحق.

"خرج فرعون ومعه مائة وعشرين ألف من الجند المجهزين إلى الصحراء وعندما اقترب منه جيش فرعون ألقى موسى العصا في البحر فصنع جسرًا مر عليه قوم موسى إلى البر الثاني وعندما مر جيش فرعون أطبق البحر على فرعون وجنوده"[٢]

ومن هنا وصلنا إلى آخر نقطة وهي الحل: والذي هو "هبوط للفعل بعد وصوله إلى ذروة التأزم إنه محطة الأحداث المسرحية المتوترة وعلى هذا فهو وقوع الفجيعة في المأساة وحدوث النهاية السعيدة أي المنظر الأخير الذي تفشي فيه الأشياء التي ظلت مجهولة وتحل القضايا التي كانت معقدة"[٣]

نصل الأن إلى الفصل الأخير والذي وسمه (السيد حافظ) بسمة الفعل المسرحي، إذ يبتعد فيه تمامًا عن القول بالرواية وقارب المسرحية فقد حول النص الروائي إلى سناريو مسرحي، وقد وسمه بعنوان (ليلة اختفاء

---

(١) إبراهيم حمادة: معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، ص ٩٩.
(٢) السيد حافظ: نور وموسى ص ١٦٤.
(٣) إبراهيم حمادة: نفسه ص ١٠١.

فرعون موسى)"[١]

فهو نهاية الرواية وبداية اللوحة المسرحية واقد جعل قوامها الشخصيات المتباينة (روح يوكابد والملكة، مريم)، وتتبادل هذه الشخصيات الكلام في لعبة الحوار الدرامي والذي قدم له (عادل النادي) أربع وضائف لمسنا جلها في هذه اللوحة

- التعريف بالشخصيات.
- التعبير عن الأفكار.
- تطوير الأحداث.
- مساعدة الحوار على اخراج المسرحية"[٢]

وهذا ما وجدناه بنفس القدر في المتن الروائي، ونجد أن له ديمومة في هذه اللوحة المسرحية، والسؤال هنا لما أطلقت عليه مصطلح (لوحة مسرحية) مع أن أغلب المقومات المستخدمة فيها لمحنا وجودها منذ انطلاق العمل، الجواب واضح وصريح وموجود في خضمها، حيث أن الكاتب جعل للنص مسرح تدور فيه الأحداث، وتدخل منه الشخصيات وتخرج لتتبادل الأدوار فيما بينها.

"تخرج روح يوكابد... بطل يظل على المسرح الملكة ومريم" [٣]

وهنا ينتقل الحوار بين (الملكة ومريم) بعدما كان بين الملك وروح يوكابد)، ضف إلى كل ذلك ظهور شخصية (الراوية) وهي خاصية تخص الفن المسرحي، إذ أنها تظهر الأحداث وتتحكم في التسلسل المنطقي للحكاية " الراوية (تظهر على المسرح)"[٤]

---

(١) السيد حافظ: نور وموسى، ص ١٥٤.
(٢) عادل النادل: مدخل إلى فن كتابة الدراما، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٩٣، ص ٣٠.
(٣) السيد حافظ: نور وموسى، ص ١٥٦.
(٤) نفسه، ص ١٦٠.

من هذا المنظور، نجد أن الرواية تداخلت وتهجنت مع المسرح والعكس صحيح حتى بات الفارق بينهما صعب وهذا ما جعل المتأخرون من النقاد يرون أن تسمية الفنون برواية وقصة ومسرحية فيه من الخداع والمراوغة، فلقد "سمى آرغون ديوانه الشعري رواية لم تتم Le Roman inachevé ودراسته في ماتيس (رواية) وإن روب غربي Alain Robe Grillet اختار عنوانا لأجزاء من سيرته الذاتية الثلاثية اللفظ الملتبس (روائيات Romanesque و إن ناتالي ساروت سمت الحوار (لاحبني) بـ(رواية) وقد سمى إيف بونفوا (Ive Bounnefoy) مسرحًا جزءًا من ديوانه الشعري: دوف بين الحركة والسكون " Du Mouvement et de L'immobilité[(١)] و(السيد حافظ) في عمله هذا أثبت كل هذه المقولات، إذ أنه نفى أهمية الحدود بين الأجناس فقد أحدث حالة من الخرق الفني الأجنسي خاصة بين الرواية كفن قائم بذاته وفن المسرح، بالرغم من تغلب القلم المسرحي على خليله الروائي فكان منتجًا مترجمًا لمفهوم نقدي حدثي يذلل مقولة الفن للفن ليس للقوانين والمعايير مكانة فيه، فعمله عابر للأجناس، مفند لمقولة كسر الجدار الفاصل بين الأجناس، فـالمبدع سلك في عمليته الروائية سلوك المحير للقارئ الناقد، اذ بعده الجمالي خارق للفعل الأجنسي منفتح على الكتابة الحديثة الكاسرة لكل قيد مثبط للذات الفنانة، هذا وإذا عدنا إلى غلاف الكتاب الموسوم بـ(مسراوية) على اعتبار أن ما فيه يعد إشارة نصية موازية (Para textuelle) تحفز القارئ على اكتشاف

---

(١) د. إبراهيم بوخالفة: نظرية الأجناس الأدبية، المجلة الجزائرية للأبحاث والدراسات، مجلد ٢، ع٧. ٢٠١٧، ص ١١.

مضمونها ومبتغى كاتبها، فهنا يأتي ما يطلق عليه (أفق الانتظار) ليثمن العمل انطلاقًا من غلافه الخارجي أي أننا أمام مفهوم يخص النصية الجامعة Architextualité هذه الأخيرة والتي باتت "ناطقة لا خرساء كما يصفها، في العادة جيرا جونات"[١] فالأثر قد أفصح عن هويته منذ البدء وعلى المتلقي أن يفقه قوله.

وهنا نجد أن الكاتب وضع لافتة محفزة على القراءة وما يحفزها التساؤل القائل أهي رواية أم مسرحية، فالأمر هنا محير ولا يأتي التحيير من غموض طبيعته الأجناسية فقط، بل في كيفية التعامل مع النص وكذا طريقة قولبته، وهو لا يسلك أبدًا مسلك الرواية التقليدية القائمة على الحكاية ولا يذهب أبدًا على الحكاية القائمة على أزمة وأمكنة محددين، بل يضفي على عمله تلاعب أجنسي، وزعزعت في البناء النصي الروائي المتعارف عليه وبهذا فإن هذا النص قد انفك عن ظاهرة نقاء الجنس الأدبي والذي جاء نتيجة التشديد الكلاسيكي الداعي إلى الحفاظ بخصوصية كل نوع على حدى، ولكن التيارات الحديثة والمعاصرة جاءت لتدعوا تنظيرًا و تطبيقًا وكما فعل (السيد حافظ) إلى القفز على هذه الحدود وهذا جاء كنتيجة حتمية للتغيرات الاجتماعية والثقافية والسياسية التي عرفها العالم في القرنين الثامن والتاسع عشر، وكذا ظهور الطبقات البرجوازية الموازية لوجود الاقطاعية "اذ فقدت الأنواع القديمة موضوعاتها (الأبطال، النبلاء) ونهضت في هذه المجتمعات فئات جديدة حملت أفكار التغيير ونقد الماضي"[٢] و من أهم المنافسين لهذا الفكر

---

(١) Gerard Genette. Palimpsestes la littérature au second degré. Paris. Seul. 1982. P11.

(٢) رشيد يحياوي: مقدمات في نظرية الأنواع الأدبية، افريقيا الشرق، الدار البيضاء، ط١، ١٩٩١، ص ٢١.

النقدي (رينيه ويليك) و(أوستن وارين)، في كتابتهما (نظرية الأجناس الأدبية) حيث وجدا أن "نظرية الأنواع الحديثة وصفية بكل وضوح، فهي لا تحدد عدد الأنواع الممكنة ولا توصي الكتاب بقواعد معينة، فهي تفترض أن بالمستطاع مزج الأنواع التقليدية وإنتاج نوع جديد مثل المأساة الملهاة، وترى أن بالإمكان إنشاء الأنواع على أساس الشمول أو الغنى كما كانت تبنى، "على النقاء (في النوع عن طريق التفريع وعن طريق إرجاع الفروع إلى الأصل) وبدلا من التشديد على التمييز بين نوع ونوع، بعد الإلحاح الروماني على تفرد كل (عبقرية أصلية) وكل عمل فني، فإنها تهتم بإيجاد القاسم المشترك في كل نوع على حدة، أي إظهار صفاته الأدبية المشتركة وهدفه الأدبي"(١)

ومن هنا فالفلسفة الحديثة القائمة تدعو إلى التخلخل والتفكيك، كما يقول في ذلك (رولان بارث) "أن الكتابة خلخلة، فهي تهشم كل بناء تصنيفي ولا تنتج سوى النصوص، والنص يصف وحضوره يلغي الأنواع الأدبية، بمجرد أن نخوض ممارسة الكتابة فإننا سرعان ما نكون خارج الأدب بالمعنى البرجوازي للكلمة، وهذا ما ادعوه نصًا، وأعني ممارسة تهدف إلى خلخلة الأجناس في النص لا نتعرف على شكل الرواية أو شكل الشعر أو شكل المحاولة النقدية"(٢) وهذا يظهر بوضوح التذمر والتمرد الواضحين على الجدار الفاصل بين الأجناس.

ولكون الرواية الجنس الأكثر استيعابًا لكل الأنواع، فهو يعد النوع الأكثر قبولاً لحدوث هجنة في كنفه من حيث ارتباطها بالتجريب وبالواقع

---

(١) رينيه ويليك، وأوستن وارين: نظرية الأجناس الأدبية، تر: محي الدين صبحي المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط٣، ١٩٨١، ص ٢٤٧.

(٢) أنظر: رولا بارث: درس السيميولوجيا في الأدب، تر: عبد السلام بن عبد العالي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٦، ص ٤٨.

المعيش، وكذا انفتاحه على كل ما هو بحث وتساؤل تطلع وابتكار، وعلى الروائي أن يكون شغوفًا بالتاريخ والسياسة والثقافة والفكر حتى يتمكن من انتاج منتوج له فاعليته على القارئ المثقف والقارئ العادي، فإذا كانت المتعة أساس كل عمل مهما اختلفت تسميته فإن تشربه من ينابيع الحياة المتعددة أصبح ضرورة خاصة بالنسبة للرواية. وهذا بالضبط ما وجدناه في رواية (نور وموسى) إذ أن المبدع فتح باب القرآن على مصرعيه فاستقى من سوره وآياته قصة دينية مرتبطة بتاريخ مصر العريق، قصة سيدنا موسى ونبوته وما عاناه مع الطاغية فرعون، ثم فتح باب التاريخ فشخص منه أصول وجذور الهكسوس و الإسرائيليين ليضع القارئ أمام معلومة واقعية يبني عليها قصته الخيالية، استحضر حالات النفس والهوى وكل ما عالجه التحليل النفسي الفرويدي عندما وصف لنا المرض الذي أصاب (محب) والذي لم يجدوا له علة جسدية فارتبطت علته بالروح، وشخص الأطباء ذلك وجعلوا له علاجًا لنفسه لا لجسده، و أما الشيء الذي خص به (السيد حافظ) أعماله وباتت ميزة تميزه وانفراد خاص به، هو استحضاره لرأيه الشخصي وكل ما يجول في خاطره اذ يجعل له حضورًا في الهامش بعدما يرقم له ويتدخل بأفكار خاصة به في الأغلب لاتكن لها أي علاقة بالرواية، وأحداثها ولكنها تحاكي مشاعره، أفكاره، مشاريعه، كأنه يريد أن يستشعر المتلقي بذاته المجردة وليست الذات المبدع، اذ أن المتعارف عليه أن الكاتب عندما يحمل قلمه ينسلخ في أغلب الأحيان عن الذات الواقعية ويتلبس ذات خيالية تهيم في الخيال والجمال والابداع، لأن الواقع في أغلب الأحيان يكون واقعًا ممسوخًا، لا يصلح أن يكتب به الكاتب لكن (السيد حافظ) زاوج حضوره بين (الذات المبدعة) في كتابته لروايته و(الذات الواقعية،

الحقيقية) بشحمها ولحمها ووجودها الفعلي وبكل ما يجوب في خيالها أو ما يحدث لها في تلك اللحظة، أي لحظة تناوله لقلمه الإبداعي "اتصل بي معتز العجمي الناقد والمذيع بالبرنامج الثقافي، وأخبرني عن أن اليوم ندوة شهرية في بيت نهاد شريف... الرجل المناضل في أدب الخيال العلمي... رحمه الله شق طريقًا جديدًا في كتابه النص الأدبي الذي ينتمي للخيال العلمي في مصر)"[١]

إذن السؤال الذي يطرح نفسه هنا ما الذي أراده (السيد حافظ) من هذا التدخل الواقعي الحقيقي لأناه؟ لابد أن الجواب الواضح في هذا أنه لم يشأ أن يستبعد حضوره الذاتي في الحضور الفني، والملفت للنظر أن تدخله لا يمت بصلة أبدًا بما يكتب في الرواية فمثلاً "اشتريت مجلة المجلة... صديقي أسامة عفيفي الشاعر والصحفي القدير تولى رئاسة تحريرها... أسامة قابلني على مقهى صدفة في الهرم وسألني ان كنت اشتريتها وأشارك في الكتابة... شكرًا لهذا النيل"[٢] في حين أن الإجابة جاءت في الجزئية التي تقول "في الصباح كان سحرة فرعون كفارًا وفي المساء صاروا شهداء الايمان وتحملوا الأذى والتشريد والتهديد(٥٢)[٣]

وبالتالي يمكننا القول أن الرواية جنس مفتوح إلى ما بعد الكتابة، فقد سمحت إلى أن يدخل إلى كيانها كل أنواع الفنون والتعبير والأجناس كالقصة، الخرافة، الشعر، الحكايات الشعبية، المذكرات اليومية وكل ما في الفنون من زخم فني والآن، نلاحظ أنها استوعبت ما لا يبث للفن بصلة (نص واقعي من الحياة اليومية للمبدع) كما وجدناها في أعمال

---

(١) السيد حافظ: نور وموسى، ص ٣١.
(٢) نفسه، ص ٢٩.
(٣) نفسه، ص نفسها.

متباينة أخرى فيها من الدراسات السلوكية والنصوص البلاغية والعلمية وغيرها.

ومن هنا يمكننا الحكم على أن رواية (نور وموسى) لا يمكن التعامل معها على أساس رواية حديثة فقط صدرت في القاهرة في طبعتها الأولى ٢٠١٨ بل لأنها رواية تجريبية واضحة المعالم، وخاصة من خلال ما تحمله من تهجين للأجناس، وقد كان هذا البعد الأساس المعتمد فيها، حتى يمكننا اعتبارها بمثابة وثيقة دلالية تظهر هذه الظاهرة في الرواية المعاصرة.

التناسلات الأجناسية في الرواية:

لابد لنا في هذه الحوصلة العامة لما سبق ذكره أن نؤكد بادئ البدء انتماء هذا العمل لجنس الرواية، وهذا باعتراف صاحبها، فقد أظهر ذلك منذ العتبات النصية الأولى، حيث ما نلاحظه بعد قلب الكتاب على جهة الغلاف (العتبة النصية) الممثلة في كلمة الغلاف "وهي الكلمة التي ترتبط عادة بتقديم محتوى الكتاب بطريقة مكثفة ومشوقة حتى تجلب أكثر عدد ممكن من القراء"[١] ورواية أو مسراوية كما تظهر من خلال الألوان المستخدمة في الغلاف بين الأحمر والأصفر والأزرق المتدرج، فمصمم الغلاف (خالد شعبان) اختار أن يكون عبارة عن إماءات متعلقة برمزية، واحالة كل لون فـ(الأحمر) لون النار والمصير الذي سيؤول إليه فرعون وكل من اتبعه من أصحابه، أما (الأزرق) فيدل على البحر الذي غرق فيه الطاغية وأتباعه، أما الأزرق الفاتح فيحمل إماءة السلام، لأن البحر كان المنقذ بالنسبة لموسى وأتباعه والمهلك بالنسبة لفرعون وأتباعه، هذا بالنسبة

G. Genette. Seuils / pp 32. (١)

للألوان المستخدمة والمعبرة عنها في المتن النصي لكن بالعودة إلى (النص الموازي) المكتوب في الصفحات الأولى من الرواية، فإننا سنؤول مباشرة إلى التقديم الذي قام به الكاتب والذي أعلن فيه منذ البدئ عن جنس العمل "الرواية كائن يتطور، يتغير مثل كاتبها... ومادام الكاتب حيا ففي كل صيغة جديدة عليه أن يطورها ويغيرها مثلما تغير... وإذا مات تركها أرملة طروب لا ترتدي ملابس الحداد أبدًا"(١) فقد أعلن المبدع أننا أمام جنس الرواية ولكنه في المقابل أقر بتطوره وتغيره، وهذا ما لمسناه في المتن الروائي والدليل على ذلك استخدامه للتداعيات الفنية، وهي من التقنيات المستخدمة في تيار الوعي، والتي تنبني على العمليات العقلية النفسية، وقد افتتح بها الرواية "دقيقة واحدة حتى أتنبأ بقمر الفرح القادم... دقيقة واحدة أقبلك قبل أن تغادرين دقيقة واحدة أعيش فيها حرًا من هواك ولا أعود أسيرًا... دقيقة واحدة حتى أتنفس فجرًا و أمسح أسماء كل النساء... وأوجد أسماءهن باسمك ماذا أطلب... مجرد دقيقة واحدة" (٢)

فقد لجأ الكاتب لهذا الأسلوب الحامل للرجاء المبطن تحت حزن عميق، تتكبده الذات المبدعة وهذا ليعلن منذ البدء حالة الحب المستحيل التي ستحاكيها الرواية، فالمتلقي إذا قرأ جيدًا الافتتاح فسيتوقع النهاية، وبالتالي فالكاتب قد وضعه منذ الوهلة الأولى كمشارك وليس كمتلقي فقط.

١- التداخل مع القرآن الكريم:

يعد القرآن الكريم من أهم المصادر التراثية الأساسية في نص

(١) السيد حافظ: نور وموسى، ص٦.
(٢) نفسه، ص ١١.

(السيد حافظ)، فنعثر عليه على مستوى الألفاظ والجمل والآيات، ولا يعد هذا غريبًا نظير النشأة التي نشأ فيها مبدعنا، كما أن الرواية بحد ذاتها تعتبر محاكاة لقصة سيدنا موسى عليه السلام، فهي مركز العمل ونواته، وبالتالي جاء النص مدجج بالأدلة والبراهين المنتقاة من القرآن الكريم من سورة (القصص) و(طه) وغيرها "دعا فرعون موسى وهارون، وقال:

" اذهبوا اذبحوا لإلهكم في هذه الأرض"[1] وأما فيما يخص الألفاظ والعبارات فجلها مستوحى من كتاب الله، "رب المشرق والمغرب وما بينهما إن كنتم تعقلون"[2] ولعلنا من خلال هذا التشابك الموجود بين النص الروائي ومحتوى ومضمون النص القرآني، نطرح سؤالاً مهما، ما لعوامل التي أدت إلى لجوء الكاتب إلى التراث من جهة وإلى القرآن من جهة أخرى؟

١ – عوامل التداخل:

إذا تطلعنا إلى مجمل الكتاب العرب وبخاصة المشارقة من كتاب الرواية الحديثة، نجد أن التراث كمادة تاريخية يعد من أهم المرجعيات التي يستمدون منها كتاباتهم.

١ـ العوامل الفنية :

وحددت في جانبين، يتمثل الأول منها في إحساس المبدع المعاصر بثراء التراث بالإمكانات الفنية، وبالمعطيات والنماذج التي من شأنها أن تمنح عمله الفني طاقات تعبيرية وايحائية وتراثية وتأثيرية هائلة نظرًا لما يكتسبه التراث من حضور حي في وجدان الأمة، ويتمثل الجانب الثاني

---

(١) السيد حافظ: نور وموسى، ص ١٠٤.
(٢) نفسه ص ٦٠.

في نزعة المبدع المعاصر إلى إضفاء نوع من الموضوعية والدرامية على عمله حيث استخدم الشخصية التراثية كقناع معادل موضوعي لتجربته الذاتية.

١-العوامل السياسية والاجتماعية:

حيث استخدم المبدع الأصوات التراثية واتخذها قناعًا يتستر به في مواجهة القهر السياسي والاجتماعي المفروض عليه، فالكاتب وجد في شخصية موسى وفرعون مادة دسمة غذى بها عمله وصنع لنفسه شخصية (محب) العاشقة والمنساقة وراء فرعون، والتي وقعت في حب (نور) المؤمنة بدين موسى.

٢-العوامل النفسية:

وهنا يلجأ الراوي إلى أحضان التراث فارًا من سطوة الواقع المعيش، وذلك بسبب إحساس المبدع بالغربة وبجفاف الحياة المعاصرة وتعقيدها الأمر الذي يدفعه إلى الهرب من الواقع وانشاء عالمًا آخرًا أكثر جمالاً وعفوية وصدقًا، وهو عالم التراث حيث الحياة الساذجة وحيث الأحلام الأسطورية العفوية(١)

٣-البواعث الواقعية:

فبعد هزيمة حرب حزيران ١٩٦٧، اقتنع المثقفون العرب بضرورة مراجعة التراث لتغيير البنى الفكرية والاجتماعية والسياسية والثقافية، وذلك من أجل تحقيق الوثبة الحضارية.

٢ - التداخل بين الرواية والمسرح:

إذا كان الفن بصفة عامة "هو القدرة على إيجاد إحساس راق قوي،

---

(١) أحسن تيليلاني: توظيف التراث في المسرح الجزائري، اشراف د. محمد العيد تاورية ٢٠٠٩-٢٠١٠، ص ٦،٧.

يتسرب بلذة مثملة خلابة في قلوبنا، ويمتلك علينا نفوسنا فيهذبها... ولا شيء خليق بإيجاد هذا الإحساس سوى الحقيقة لأنها تهز دقيقة في أعماق قلوبنا، وعلى هذا الاعتبار تكون كل حقيقة جديرة بأن تعرض وتصور وتقال"(١)

وهذا أول تداخل بين الفنين فالهدف مشترك بينهما، لذا فالغاية تبرر الوسيلة، إذ (السيد حافظ) قولب الرواية في صورة لوحات مسرحية، أكثر فيها الحوار الدرامي، المادة الدسمة للفن المسرحي، كما أنه استخدم شخصيات صاغها بصيغة التوصيف لسماتها، وكأنك وأنت تقرؤهم تشاهدهم في الآن ذاته، اذ قرب المبدع صورة الشخصيات من ذهن القارئ حتى بات يعتقد أنه يشاهدها ويعيشها، فواجب الفنان المبدع أن يصور الشخصيات وهو في هذا يشبه المصور الفوتوغرافي الماهر، الذي يتقن نقل الصورة الواقعية ولكن بفنية الكاتب المبدع.

٣ - التداخل بين الرواية والقصة:

إذا فتحنا بوابة الرواية فسنسلم على أنها كتلة فنية، هدفها التعاطي مع التجارب الإنسانية والدخول إلى أغوار النفس البشرية، وكذا تشريح الأبعاد الفكرية والثقافية وحتى السياسية للذات الحية، ذلك أن السمة الخاصة بها هي سمة التشريح والتنقيب في أزمان وأماكن بصفة مستصاغة، وتقديم رؤية إبداعية موسعة مستفاضة، في حين أن القصة لها تقنية مختلفة عن الأولى اذ بإمكانها التعبير عن كلية العصر ووحدة الصراع في باطنه وديمومة التغيرات الاجتماعية المتلاحقة"(٢) في قدر

---

(١) د. صلاح رزق: القفصة القصيرة، دراسة نصية لتطور الشكل الفني، دار غريب، ط٣، ٢٠٠١، ص ٢٢٨ (عن مقدمة احسان).

(٢) عبد الرحمان أبو عوف: البحث عن طريق جديد للقصة القصيرة المصرية، الهيئة المصرية

وجيز ومقتضب، ومن هنا يمكننا القول بأننا قد سلمنا منذ البدء بالفروقات الموجودة بينهما، فبالرغم من التقائهما في الغايات إلا أنهما يختلفان في الشكل والادراك الفني للبعد الكتابي، هذا واذا أمعنا النظر أكثر في التقنيات المعمول بها لهذا الفن فسنلمح مدى قربه "من المسرحية أكثر من اقترابه من الرواية، والسينما نفسها في عنايتها الفائقة بالتكنيك، هي من نفس جيل القصة"(١) وهذا على حد تعبير (اليزابيت باون).

وبهذا نفهم أن الفنون الثلاثة تلتقي في الهدف الفني، المراد من حيث أن الفنان غايته امتاع المتلقي وسقله بثقافة مجتمعه إلا أنها تختلف في التقنيات والتي بدأت شيئًا فشيئًا تتداخل فيما بينها لتقولب فنا هجينًا بين الرواية والقصة والمسرح، اذ البؤرة واحدة والحوار المستخدم في المسرح أصبح عصبًا فنيا في القصة والرواية على السواء، كما أن المرجع الديني الذي حبك عليه العمل المدروس، يكمن في (القصص القرآني)، والذي يقوم على تقنيات سردية فنية تتلاقح والقصة الفنية وتومئ إلى فن الرواية.

ننتهي من كل هذا إلى أن الانتهاك الفني للأجناس في أي عمل، استراتيجية حديثة تضفي على الأعمال نوع من الشعرية المتوخاة في أي نص وبخاصة النص الروائي، وهذا ما لمسناه عن كثب في رواية (نور وموسى) حيث طغى على النص، سمة الشعرية والأدبية التي مورست على النص وجعلت منه لوحة فنية راقية تنادي القارئ لاستلامها وقراءتها واكتشاف ما فيها من جمال وخصوبة إبداعية، فنحن حينما نقرأ

للتأليف والنشر ١٩٧١، ص ٤١.

(١) محمود تيمور: فن القصص، أورده علي نجيب عطوي في: تطور فن القصة اللبنانية العربية، ص ٨٦.

لــ(السيد حافظ) فإننا ندخل في عملية الحفر والتنبيش عن مبتغى العمل بحد ذاته، إذ أن هذا الكاتب عودنا في كل كتاباته أن يسمها برسالة يبعثها إلى قارئه وكأنما يريد من ذلك كسر أي حاجز بينه وبين قارئه، بل وأكثر من ذلك نشعر نحن كقراء متمحصين أننا نشاركه الكتابة ونحمل معه القلم فنتعاون على إتمام مسار الفكرة التي يريد الوصول إليها، وبالتالي فالفصل بين المبدع ومتلقيه لم تعد أبدًا في قاموس (السيد حافظ)، فالاندماج شعاره والمنفعة رسالته، والمتعة مبتغاه.

السيرة الذاتية

الاسم: نادية

اللقب:سعدوني

من مواليد الجزائر العاصمة بباب الوادي، خريجة جامعة الجزائر، متحصلة على شهادة دكتوراه تخصص دراسات نقدية.

<u>أهم الأعمال:</u>

- **المشاركة في العديد من الملتقيات الدولية والوطنية، وكذا الندوات الوطنية، من بينها:**
- **ندوة بعنوان: قراءة في التجربة الروائية، لعبد الوهاب عيساوي.**
- **تجاذبات الفكر الثوري في النثر الجزائري.**
- **التجريب في رواية "الرماد الذي غسل الماء" لعز الدين جلاوجي، قراءة موضوعاتية.**
- **ملتقيات وطنية بعنوان:**
- **مكانة وسائل التعليم الحديثة ضمن الإصلاح التربوي بالجزائر.**
- **قراءة أدبية في بيان أول نوفمبر ١٩٥٤.**
- **النص الأدبي ووسائل التواصل.**
- **مقالات متعددة من بينها:**
- **المرأة والاغتراب في أعمال (عمار بالحسن) القصصية.**
- **أبو القاسم سعد الله أديبًا ومفكرًا.**
- **مقاربة موضوعاتية لأعمال (السيد حافظ).**
- **الأدب القومي، إعلان للتجديد أعمال (السيد حافظ).**
- **الاشراف على العديد من رسائل الليسانس والماستر في مختلف المواضيع.**

شعرية العنوان
في قصص السيد حافظ

دراســـــة

بقلم : د. عائشة حمادو

شعرية العنوان في قصص السيد حافظ

دراسة بقلم : د. عائشة حمادو

مقدمة:

إن الاهتمام بخطاب العتبات آخذ في التزايد تدبرا و ممارسة وتمثلا من طرف المبدعين والنقاد على حد سواء لوعيهم بأهميتها، فلا يمكن إغفال العتبات المحيطة بالنص أو إقصائها من أية دراسة جادة لمتن إبداعي، وذلك لما لها من دور في جذب القارئ ودفعه لقراءة المتن، فضلا عما تنطوي عليه من دلالات متوارية خفية تضيء عتمات النص، وتنشط الجهاز القرائي للقراء. من هنا، " لا يمكن إغفال دراسة هذه العلامات المسيجة للنص، وإغفال نجاعتها التداولية في وصل النص بقراءاته"[1] انطلاقاً من هذا الوعي، فإن " السيد حافظ" يعي مكانة العنونة، لذا نجده يعدد طرق صوغ عناوين قصصه تبعا لوعيه بأهمية الشحنة الدلالية التي ينبغي أن يحتويها، حيث جعل عناوينه موجها لقراءة الرواية، ومفتاح فهم أحداثها. لذا، فقد عمد في هذه المجموعة القصصية إلى تضمين قصصه أبعادا جمالية ودلالية متعددة. فمعروف على " السيد حافظ" تقديم كتابة سردية قصصية تتميز بقوة الأداء اللغوي عنونة ونصا وخيالا، ونشوده الاختلاف والتباين عن الكتابة السردية القصصية السائدة.

لأن العنوان يحتل مركز الصدارة من حيث اهتمامه، ويستولي على قلقه في كتاباته، فإن دراستنا جاءت لتضيء جانبا من أهم الجوانب الإبداعية

---

(١) لعموري الزاوي: شعرية العتبات النفسية في الدفاتر الغيطانية، رسالة أطروحة دكتوراه، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة الجزائر، ٢٠٠٨- ٢٠٠٩، ص ٨٨.

التي تميز التجربة القصصية للسيد حافظ وهو " عتبة العنوان" محاولين استجلاء دلالاتها وتواشجها مع النص القصصي الذي تحيل إليه، كون هذه "العناوين" تفتح المجال أمام التأويل لدى القارئ للقبض على دلالة هذا العناوين ومعرفة مدى ارتباطها بنصية النص.

١- النقد المعاصر: من النص إلى المناص:

لقد اتجه النقد الحداثي إلى مساءلة جملة العتبات المحيطة بالنص فتعضده، وتغني دلالاته في إطار ما عرف في الاصطلاح النقدي بـ" خطاب العتبات"(Seuils) و (Paratextes) والذي يعد جيرار جينيت من أهم مؤسسيه وأحد أقطابه، حيث كرس جهوده لمساءلة النص ومكوناته السردية، وسعى إلى توسيع الممارسة النقدية من النص إلى المناص، بتناوله العتبات المحيطة بالنص بالتأويل لما لها من دور في كشف دلالات النص، وإيضاح مقصديتها، لأنه رأى أنه قلما يخلو النص من مصاحبات لفظية أو أيقونية تعمل على إنتاج معناه ودلالاته، كاسم الكاتب والعناوين والإهداء...." [(١)] مستفيدا في ذلك من دراسة سابقيه من النقاد؛ حيث أن مشروعه قد جاء استمرارية وتعميقا لها. وذلك أن هناك عدة باحثين قد سبقوا جنيت إلى دراسة خطاب العتبات إلا أن جيرار جينيت هو من أفرد لها مؤلفا كاملا، وسعى للتأسيس لشعرية المناص انطلاقا من وعيه بدور العتبات في تجسير العلاقة بين خارج النص (الواقع الخارجي) وداخله (الواقع النص): فهي تمكن القارئ من العبور من عالم اللانص (الخارج) إلى عالم النص(الداخل) فهي فضاء بيني يمد للدخول في القراءة .[(٢)]

---

(١) عبد الحق بلعابد: عتبات جيرار جينيت من النص إلى المناص، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم، الجزائر/ لبنان، ط١، ٢٠٠٨، نقلا عن:
Gérard Genette: Seuils , Edition, Du Seuil, Paris 1987 P07

(٢) عبد المالك أشهبون: عتبات الكتابة في الرواية العربية ، دار الحوار، سوريا، ط١، ٢٠٠٩، ص ٤٤-٤٥.

٢- **عتبة العنوان في الخطاب النقدي المعاصر:**

يعد العنوان عتبة العتبات وفاتحة الفواتح، لأنه يعد ممثلا للنص وواجهته الإعلامية والإشهارية " فهو العلامة الأكثر حساسية وإثارة للانتباه... تحمل صدمة التلقي في حرارتها الأولى " (١).وما يؤكد هذا أن أغلب الأعمال الأدبية تستمد جزءً من شهرتها من جاذبية عناوينها كرسالة الغفران، ألف ليلة وليلة، الجريمة والعقاب، مائة عام وعام من العزلة، ذاكرة الجسد...، فهذه العناوين الجذابة قد أسهمت في رفع نسبة تداول هذه النصوص.

انطلاقا من هذا الوعي بدور هذه العتبة الإستراتيجية، فقد اعتنى المبدعون الحداثيون بانتخاب العنوان الملائم الذي يسم به نصه فيصبح اسما دالا عليها، فيستشعر " اكتنازه الدلالي، وحمولته الترميزية التي تتطلب أن يكون مقتضبا مكثفا ملبيا لحاجة النص مشبعا لكينونته، فإذا كان آخر ما يضعه الكاتب عند استكمال نصه، فإن بالموازاة مع ذلك سيكون أول عتبة يجد القارئ نفسه مجابها، تستفز القارئ لمباشرة فعل القراءة " (٢). وبهذا، صار المبدع الحداثي يهتم كثيرا بصياغة عنوان مناسب لمتنه، ويتريث قبل أن يختار العنوان الأمثل، كما أضحى يضمن عنوان نصه أبعادا دلالية وجمالية مقصودة، وهو ما عبر عنه محمد برادة بقوله: " العنوان دائما يشغلني، ولا أكون تلقائيا في اختيار العنوان، إنه يتوالد، إذا صح التعبير ويرافقني من خلال عملية الكتابة إلى أن تتبلور

---

(١) عبد المالك أشهبون : العنوان في الرواية العربية ، دار النايا، دمشق، سوريا، ط١، ٢٠١١، ص ١٣.

(٢) لعموري الزواوي: شعرية العتبات النصية في الدفاتر الغيطانية، ص ١٣٢-١٣٣.

ملامحه " [١]، وما على القارئ إلا تفعيل طاقته التأويلية للقبض على هذه الأبعاد، وفهم ما استغلق من خلال القراءة الأولية السطحية.

أما من جهة نقدية، فإن عتبة العنوان لم تلق الاهتمام الكافي من طرف النقاد إلا بعد تطور دراسات النص، وتوغلهم في الكشف عن مكونات النص ومحيطه [٢] وبهذا، لقي هذا المكون النصي انشغالا واهتماما كبيرين بعدما كان من القضايا التي لا يفكر فيها، ولا يعار لها الاهتمام الكافي والمناسب، رغم الأهمية التي يكتسيها هذا المكون في تشكل النصوص الأدبية خاصة السردية(الروائية والقصصية) .

وقد تزايد الاهتمام النقدي العربي بموضوع العنوان وتقوى بفعل عوامل المثاقفة من جهة، وتطور الممارسة النقدية العربية وانفتاحها على آفاق بحثية جديدة من جهة أخرى. وعليه، لم يعد العنوان مجرد علامة سطحية، بل "غدت علامة غنية الدلالات و" ملفوظا إشاريا ذكي التبلور"[٣]. وهو ما جعل الناقد الحداثي يفعل أدواته للقبض على دلالة هذا الملفوظ، وتفكيك شفراته، بعدما اختزل الناقد التقليدي مهمة العنوان في تلخيص مضمون النص، والقيام باستباق ما لمعرفة مضمون النص الأدبي، أو القيام بالمفاضلة بين العناوين حسب ما تشي به من معانٍ تستجيب وأفق انتظاره، أما العناوين التي تخيب أفق انتظاره بسبب غموضها مثلا فإنه يقصيها من اهتمامه .[٤]

لقد تبلور هذا الاهتمام بعتبة العنوان بنحت علم متخصص لدراسته أطلق

---

(١) محمد برادة، : مثل صيف لن يتكرر: ليس سيرة ذاتية...بل أقرب إلى التخييل الذاتي، جريدة الاتحاد الاشتراكي، العدد ٩١، ٥٦٤ فبراير ١٩٩٩، ص٠٥.

(٢) عبد الحق بلعابد: عتبات جيرار جينيت من النص إلى المناص، ص ١٤.

(٣) عبد المالك أشهبون : العنوان في الرواية العربية ، ص ٠٦.

(٤) المرجع نفسه، ص ٠٧.

عليه مصطلح "علم العنونة" " La Titrologie " الذي ساهم في تأسيسه باحثون غربيون معاصرون منهم هنري متران و راي دوبوف و غريفال ابتداءً من ثمانينات القرن الماضي، بدءً من كلود دوشيه Claude Duchet الذي يعتبر الواضع الأول لمصطلح Titrologie و شارل غريفل، وتعد دراسة جيرار جينيت Seuils أهم دراسة علمية منهجية في مقاربة العتبات بصفة عامة، وعتبة العنوان بصفة خاصة، حيث درس جملة من العناوين دراسة نصية مستعينا بعلم السرد، كما رصد ليوهوك عتبة العنوان رصدا سيميائيا مركزا على بناها ودلالاتها ووظائفها، و شعيب حليفي يعتبر دراسة ليوهوك أعمق دراسة تناولت عتبة العنوان، وقد برر حليفي حكمه باطلاع ليوهوك على تاريخ الكتابة حول العنوان، ولتمحيصه له في إطار علاقاته التركيبية والدلالية والمقطعية فضلا عن تناوله إياه من منظور مفتوح تؤطره السيميائيات [١]مستقصيا العلامات الجلية والخفية التي توجد بين رموز العنوان، والتيمات Thèmes التي تحيل إليها.

فلكون العنوان علامة مكثفة تحمل دلالات متعددة، فإنها تعد- بذلك- أحد مواضيع الدرس السيميائي الذي يحلل بنية هذه العلامة، ويفكك دلالاتها للقبض على أبعادها، "يتمثله الباحث على صورة نظام سيميلوجي متعدد القيم الجمالية والأبعاد الإيديولوجية في إمبراطورية علم العلامات الذي لا حدود لها"[٢]، لأن السيميائية هي العلم الذي يعنى بدراسة

---

(١) شعيب حليفي: هوية العلامات في العتبات وبناء التأويل، دار النايا، دمشق، سوريا، ط١، ٢٠١٣، ص ١٤.

(٢) جميل حمداوي: السيميوطيقا والعنونة، مجلة عالم الفكر، المجلد الخامس والعشرين، العدد الثالث، يناير/مارس ١٩٩٧.

العلامات والكشف عن حمولتها الدلالية، وهو ما جعل العنوان علامة خصبة يستنطقها الدارس السيميائي.

هذا وإن صوغ العناوين قد تطور باستمرار، وطرأت عليه تغيرات عبر الأزمة الأدبية شأنه شأن باقي الأجناس الأدبية، وذلك أن العنوان تتبدل وظائفه، وتتنوع رهاناته حسب المرحلة الأدبية، فكل مرحلة أدبية تستطيع أن تخلق عناوينها الخاصة بها (١)، فبعد سيطرة العناوين المسجوعة على المتون الأدبية ردحا من الزمن، وكان ذلك استجابة لتلك المرحلة الأدبية التي تلح على جودة الكلمة وحسن تخيرها، خاصة بعد تطور علوم البلاغة مع الآمدي والجاحظ وابن طباطبا ..إضافة إلى خاصية الوضوح؛ وذلك كون البلاغة القديمة تنفر من الغموض وتعتبره منقصة لجودة الكلام، وهو ما فرض طول العنوان الذي يأتي لاستيفاء المعنى وتقريب الدلالة، وبذلك فقد وردت عناوين المحكيات التراثية تجمع بين الطول والسجع(٢)

فالاهتمام بالسجع كخاصية فنية تعبر عن مقدرة لابد للكاتب من تملكها لخلق انسجام موسيقي يستلذ به القارئ ويغريه (٣)، فالكاتب يعول على السجع لإغواء القارئ لمباشرة فعل قراءة المتن.

وبتنامي الوعي بالكتابة وبعتبة العنوان، فإن المبدع الروائي قد تخلى عن العنوان المسجوع، لأن الكتابة الإبداعية بدورها قد تخلت عن أسلوب السجع، كما أن العنوان الحداثي لم يعد قائما على التلخيص

---

(١) عبد المالك أشهبون: العنوان في الرواية العربية ، ص ٧٤.
(٢) مثل"نهاية الأرب في فنون العرب" للنويري، "صبح الأعشى في صنع الإنشا" للقلقشندي"الكافي في العروض والقوافي" للخطيب التبريزي"أطواق الذهب في المواعظ والخطب" للزمخشري"المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر" لابن الأثير....
(٣) شعيب حليفي: هوية العلامات في العتبات وبناء التأويل، ص ١٧-١٨.

و المطابقة (بين العنوان والنص)؛ إذ نلفي أغلب عناوين الروايات الحديثة مراوغة لا تطابق نصوصها، قائمة على الانزياح وخرق أفق انتظار القارئ وتخييبه، وذلك أن الجمهور المعاصر أصبح يستهويه الإيحاء الأسلوبي للعنونة Commutation Stylistique أكثر من العنوان المباشر الذي قارب عصره على الانتهاء حسب وصف جيرار جينيت (١)

من هنا، فقد ظهر لدى القاص المعاصر- في إطار التجريب – رغبة ملحة في تجريب أشكال فنية للعنوان الجديدة على مستوى المبنى والمعنى استجابة للتغيرات التي طرأت على الصوغ العنواني مكنته من الانفتاح على ممكنات فنية جديدة ، إذ أصبح العنوان ينأى عن تلك النثرية السطحية البسيطة التي طبعته، وغدا أكثر التصاقا بالعوالم الشاعرية والرمزية والاستعارية (٢).

لذا صاحب هذا التوجه الجديد في الصوغ العنواني توجها جديدا في نظرة الناقد، فانتقل من اعتبار العنوان علامة سطحية عابرة تنحصر وظيفتها في تزويد القارئ بملخص النص إلى اعتباره علامة مكثفة الدلالات و " ملفوظا إشاريا ذكي التبلور " حسب ما سبق الإشارة إليه وقد أضاف جيرار جينيت لوظائف العنوان " الوظيفة الإيحائية " (٣)، حينما ذهب إلى أن العنوان لا ينبغي أن يحيل لعالم النص بشكل صريح بل كلما ابتعد عن التصريح كان أفضل، وهذا ما فتح للنقاد مجالا خصبا لمعاينة عتبة العنوان.

تبعا لذلك، نجد عناوين قصص السيد حافظ الواردة في هذه

---

(١) عبد الحق بلعابد: عتبات جيرار جينيت من النص إلى المناص، ص ٨٣.
(٢) أشهبون عبد المالك: العنوان في الرواية العربية، ص ١٢٣.
(٣) عبد الحق بلعابد: عتبات جيرار جينيت من النص إلى المناص، ص ٨٧.

المجموعة القصصية تتراوح بين التحديد واللاتحديد، التعيين والإخفاء، التصريح والغموض متخذة قوالب جديدة .من هنا، سنعاين عتبة العنوان لعدد من القصص الواردة في هذه المجموعة القصصية لإبراز شعريتها من خلال طرح الإشكالية الآتية: ماهي الاستراتيجية التي اعتمدها السيد حافظ حين تبنيه عنوان قصصه ؟ وماهي الرهانات التي عول عليها من خلال انتقاء تلك العناوين دون سواها؟

٢-استراتيجيات العنونة في بعض قصص السيد حافظ:

* قصة" وجوه في الليالي الضائعة":

لقد راهن السيد حافظ على "التلميح" من خلال تبنيه لهذا العنوان الذي يتمنع عن الفهم عند أول وهلة، إذ أنه لا يسعف القارئ في أخذ فكرة عن مضمون القصة التي يحيل إليها ولو بشكل جزئي، مما يحفزه لمباشرة فعل القراءة والولوج إلى عالم القصة لفك شفرات ما استغلق، وتعد هذه تقنية مستحدثة في العنونة يعتمدها المبدعون لجذب القارئ خاصة وأن القارئ المعاصر صار يستهويه كل غموض وتعتيم دلالي.

فمن جهة نحوية، فالعنوان ورد جملة اسمية مكونة من مبتدأ وخبر، حذف طرفها الأول وهو المبتدأ الذي تقديره " هذه " + الخبر " وجوه + حرف جر (في) + اسم مجرور منعوت(الليالي) + نعت(الضائعة) وهو ما يشكل جملة اسمية تامة، والجملة الاسمية تدل على الثبات والاستمرارية، وهو ما يتناسب وقصيدته المبدع التي تتمثل في كون الضياع ملازما للوضع المعيش نتيجة الفقر والفساد وذلك ما يجليه قول السارد في هذه القصة:" أنا شهيد جوع الفقراء والأرض والأكواخ

والإنسان وقحط الأيام الكسيحة"(١)، لكن ما يشكل على القارئ، ويحجب الفهم الصحيح هو تعمية السيد حافظ للمبتدأ، فحتى بتقديره بـ " هذه " يبقى من الأسماء المبهمة التي تفتقد للتحديد والتعيين ما لم يتحول القارئ إلى النص ليحدد " المشار إليه "، وبهذا فقد قصد السيد حافظ بهذه الصياغة النحوية للعنوان حمل القارئ على قراءة المتن. ومنه، تحقيق فعل القراءة.

أما من جهة لغوية، فالدلالة المعجمية التي تحيل إليها اللفظة الأولى من التركيب العنواني لهذه الرواية "وجوه" إلى جزء عضو من أعضاء جسم الإنسان وهو واجهته، التي تعكس حالة صاحبه من حزن أو فرح أو غضب..ف"الضياع" الذي هو التيمة المهيمنة على السرد في هذه القصة نجده يعلو الوجوه وهو ما نجده في قول السارد:" دخل المقهى شاب نحيل الجسم متجهم الملامح وتصفح وجوه الحاضرين وجوه الليالي الضائعة"(٢)،

أما اللفظة الثانية " الليالي" فهي جمع " ليلة" وهي رديفة النهار تكون حين يخيم الليل على الأرض، وهي وقت يتحينه العشاق والزهاد والمتدبرون استعارها الكثير من الشعراء والفنانين لصب تجربتهم الشعورية، فلطالما كان الليل ملهما للكثيرين منهم للغوص في عالم من الوجد والسحر والوله.

لكن السيد حافظ بتنضيد لفظة " الضائعة" التي جعلها وسما لها يكون قد قلب كل ما يمكن أن تحيل إليه من معان إيجابية لتصبح تحمل دلالات

---

(١) السيد حافظ: المجموعة القصصية، قصة وجوه في الليالي الضائعة، ص٢٣.
(٢) المصدر نفسه ، ص٢٣.

تشاؤمية لونها بسوداوية واقع بطلي هذه القصة" عمر شهاب" و"توفيق إبراهيم" الذي ميزته خيانة زوجية(خيانة توفيق إبراهيم زوجته مع امرأة متزوجة وهو ما يعكس وضعا أخلاقيا واجتماعيا متعفنا ويمثل معنى " الضياع" الحقيقي بدلالة تصريح " توفيق إبراهيم" نفسه في قوله:" إنني مثل الشرخ في جدار الزمن لقد عشت عمري ضائعا بين الزواج والحب"[١] فالخيانة الزوجية وإن كانت مذمومة عند كافة البلدان والأديان، فإن قبحها في مجتمع مصري محافظ يزداد خاصة مع امرأة هي متزوجة بدورها.

فلفظة"الضياع" مرتبطة بالوضع المأساوي الذي تعيشه شخصيات هذه القصة بل إن دلالة " الضياع" هي المهيمنة على السرد في هذه القصة وبؤرته؛ حيث أن شخصية "توفيق إبراهيم" تعبر عن الضياع الأخلاقي بتفشي ظاهرة الخيانة الزوجية من طرف الرجل والمرأة على حد سواء، وهو ما يحمل انتقادا للعادات السائدة في مصر التي تفرغ علاقة الزواج من أي حب، أي لا يكون "الحب مقياسا للزواج" مما يدفع أحد الزوجين أو كليهما للخيانة.

أما قطب القصة الثاني الممثل في شخصية" عمر شهاب" الثوري الوطني والذي يظهر في ترحيب صاحب المقهى به قائلا:" إزيك يا أستاذ عمر..يا بتاع الوطنية والناس"[٢] فتعبر عن الضياع السياسي الذي ميزته مصادرة حرية التعبير منها منع الصحف التي تكشف فساد تطبيع ساسة مصر للصهاينة:" منع مجلة الوطن العربي من الدخول إلي مصر لنشرها

(١) السيد حافظ: المجموعة القصصية، قصة وجوه في الليالي الضائعة، ص٢٣.
(٢) المصدر نفسه، ص٢٤.

خبر مقابلة اسماعيل فهمي لموشى دايان"[1] كما تتجلى حالة الضياع السياسي في سجن " عمر شهاب" المثقف الوطني " نظر إلى صديقه عمر شهاب وجد حراس الجهل-يقصد الحكام- يسيرون في موكب وشرطة سرية وعلنية وقضبان في القفص وماذا عنك يا عمر شهاب؟ لا شيء خرجت من السجن بعد العشر سنوات..."[2] ف"الضياع" على العموم هو ما يميز أوضاع الرجلين "قطبي الحكي" في هذه القصة وهو الرابط الذي يجمع بينهما، وذلك ما صرح به السارد بقوله:" بين فخذ النساء كان توفيق يضيع وبين فخذ المأساة كان عمر يضيع جمعتهما لحظة المعاناة..حفنة مأفونة من الرجال أرادوا أن يغيروا وجه العالم لكن الصوت الصافي صار صلبا"[3]

وإن هذه اللوحة السوداوية التي رسمها العنوان تستمر إلى نهاية الحكي، فكما هو شائع فإن الأحداث المروية تجد انفراجا في نهاية السرد إلا أن السيد حافظ يخرق السائد - ضمن إطار التجريب- ليبقي حالة الأزمة " الليالي الضائعة" مهيمنة وهو ما تظهره خاتمة القصة:"بيان: عمر شهاب حاول أن يكتب بيانا يحتج فيه على زيارة الرئيس السادات لإسرائيل.. قبض عليه البوليس بينما كانت زوجة توفيق تصرخ لتجمع سكان البيت حيث أن توفيق أحضر حبيبته ليضاجعها في المنزل أثناء غياب زوجته إعلان*: تأجيل التحقيق في الفضيحة الأخلاقية لتوفيق إبراهيم نظرا لانشغال الأمن بالحفاظ على الأمن في الإسماعيلية كاريكاتير: فشل مؤتمر الإسماعيلية وأجرت النيابة التحقيق مع عمر

---

(١) السيد حافظ: المجموعة القصصية، قصة وجوه في الليالي الضائعة، ص ٢٣.
(٢) المصدر نفسه، ص٢٤.
(٣) المصدر نفسه، ص٢٥.

شهاب بتهمة الخيانة العظمى والتحريض"[1]

في الختام، بعد الوقوف على هذا العنوان النازع إلى التجريب فإننا نلفيه يعبر عن عمق التجربة التي يعيشها بطلا هذه القصة في وطنهما، ووصف حالة "الضياع" التي تسم أوضاعهما في مصر؛ حيث تتماهى دلالة العنوان مع المحتوى الدلالي للنص القصصي الذي يحيل إليه.

وبالتالي، فدلالات ألفاظ العنوان تتشاكل مع الواقع المعبر عنه في هذه القصة، وما على القارئ إلا أن يقوم بنشاط تأويلي ليتمكن من فك رموز هذا العنوان الذي يحمل دلالات مكثفة، ولا يتأتى ذلك إلا للقارئ الذي يعي "أن العنوان ليست مجرد ملحق أو تابع بل باتت خزانا ثريا من الدلالات التي تغني النص وتغتني به، فتهبه هويته، وأضحى علامة سيميولوجية استباقية تواصلية ذات أبعاد جمالية ودلالية"[2].

ومنه، يصبح هذا العنوان بنية اختزالية لمحتوى الرواية وكشفا لأفقها الانتظاري مستهدفة وضع القارئ في عوالم النص، وإن لم يكن كشفا تاما بما ضمنه من طاقة ترميزية تثريه وتفتحه على التعدد القرائي، وذلك أن عناوين الروايات الجديدة متعددة الدلالات وتتمنع عن القراءة الأحادية.

قصة" أحزان مواطن بلا عنوان":

انتخب السيد حافظ عنوانا ذا تركيب إضافي مكون من ألفاظ يكمل كل منها الآخر، وتتضافر لتزود القارئ ببعض المعانى المتضمنة في القصة عكس العنوان السابق المدروس الذي وجدناه مغلفا بنفس شعري، و فيه نزوع نحو التلميح والترميز إلا أن هذا العنوان يقوم بمهمة

---

(١) المصدر نفسه، ص٢٦.

(٢) خالد حسين: في نظرية العنوان، مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية، دار التكوين، دار التكوين، دمشق، سوريا، ط١، ٢٠٠٧، ص٩٩.

تلخيصية؛ فالقارئ بمواجهته هذا العنوان يتوقع أن القصة ستكون سردا لأحزان مواطن، وفعلا ذاك ما يجده أثناء قراءته المتن القصصي، فالمواطن المقصود هو" ذكي عثمان أحمد" أحد أبطال حرب أكتوبر، فحتى اختياره هذا الاسم لبطله مبني على قصدية بالغة الدقة، ويحمل سخرية مرة في نفس الوقت، حيث أن بين الدال" ذكي" و الشخصية التي تحمله علاقة تنافر وتناقض، فبمتتابعة القارئ لما جرى له لا ينم عن ذكاء هذه الشخصية، بل العكس "سذاجته" هي من أوقعته في دوامة الأحزان اللامتناهية (لا سكن، لا معاش، لا تأمين صحي، لا كرامة، لا تقدير لتضحياته...)

فالسرد في هذه القصة يشبه نظام " المذكرات" ؛ إذ يجد القارئ إيرادا ليوميات هذا " المواطن" الذي قدم شبابه للذود عن حمى وطنه إلا أنه في زمن الرخاء لم يلق منه إلا كل النكران والتجاهل بل وحرمانه من أدنى ضروريات الحياة(مسكن، تأمين صحي، منحة مالية نظير تضحياته في حرب أكتوبر...) وهو ما يظهره الملفوظ السردي الآتي" عاد بعد حرب ٧٣ إلى مدينة بور سعيد...محملا بآلاف الأحلام كي يشاهد منزله ومنزل أسرته..فلم يتعرف على الشوارع .. لعل الحرب غيرت شكل ونظام الحي والبيت دار حول الحي دورة .. ثم دورة ثانية وثالثة ورابعة وخامسة فلم يجد المنزل ولا الحي .. سأل الناس وجد وجوها مختلفة رجل أجنبي ورجل يرتدي ملابس غريبة سأل أحدهم صارخا. هذا البلد اسمه بور سعيد؛ ونحن في مصر"(١).

وتتضاعف أحزان هذا المواطن لما يعود إلى منزله ليقف على حقيقة

---

(١) السيد حافظ: المجموعة القصصية، قصة أحزان مواطن بلا عنوان، ص٨١.

حرمانه منه:" كانت مدينة بور سعيد قد تغيرت في زمن الانفتاح وكان منزل ذكي قد هدم وأزيل تماما.."[1] وكنتيجة حتمية لانعدام مكان قار يأويه سيجد نفسه يجوب مناطق مصر لعله يجد ملاذا فلا يجد غير التيه، وهو ما جعلنا نستحضر عبارة " بلا عنوان" الواردة في عنوان القصة. فتشمل كل المعاني السابقة، فتوالي هذه الأحزان على هذا المواطن القومي الذي نذر حياته ليرى مصر حرة وليعيش حياة كريمة فيها جعلته يفقد بوصلته، ويصبح، فعلا، بلا عنوان:" المذيعة: ما رأيك في القاهرة؟ ذكي: مرتبي عشرة جنيها(مرتبه نظير عمله كبواب مدرسة وليس تعويضا على بطولاته) وصدري يؤلمني من حرب أكتوبر وأدفع ثمانية جنيهات من مرتبي للعلاج شهريا المذيعة: تحب تسمع أغنية إيه؟ ذكي: أنا ماليش بيت ولا مرتبي بيكفيني..،أنا حاربت في أكتوبر"[2]

والأدهى والأمر أنه لم يجد حتى من يبث له شكواه، فالساسة الذين هم حماة حقوق الشعب لم يولوه أدنى أهمية، ويتجلى ذلك في توجهه لأكثر من وزارة لإسماع تظلمه لكن دون جدوى:" أشار زميله الشرطي عليه بأن يكتب للوزير شكواه في خطاب وينتظر سيارته وهي تمر ويلقي بالخطاب في السيارة لأنهم لن يسمحوا لهم بمقابلته داخل المبنى ولن يخطو خطوة واحدة داخله"[3] وحتى حين قصد الصحافة التي من المفروض تقوم بواجب إيصال صوت المواطنين تقابله باستهزاء، وتضاعف شعوره بالمرارة، فهو يحدث المذيعة عن همومه وهي تحدثه عن إهدائه أغنية قائلة: " ماتقولش إيه أدتنا مصر..قول حندي إيه مصر"

---

(١) المصدر نفسه، ص٨٣.

(٢) السيد حافظ: المجموعة القصصية، قصة وجوه في الليالي الضائعة، ص٨١.

(٣) المصدر نفسه ، ص٨٠-٨١.

[1] فما فائدة الغناء والمواطن مشرد في وطن انقلبت فيه الموازين، إذ صار فيه" أبطال الأمس خونة اليوم... وخونة الأمس صاروا أبطال اليوم"[2] وذاك ما يمثل تمثلا ساخرا لمعاناة هذا المواطن الذي لم يجد حتى ثمن تذكرة قطار لزيارة والدته، فاقتيد للتحقيق لركوبه القطار دون تذكرة.

تتواشج كل هذه المصائب والأحزان على " ذكي عثمان" لتبلغ درجة قصوى من اليأس، جعلته يندم على ولادته، وهو ما يجليه قوله:" بصق على المصعد والمبنى وكل من حوله..آه يا ليتني لم أولد يوما ولم تلدني أمي.. ليتني لم أعرف أن كل شيء لا يساوي أي شيء وأننا مخدوعون يا وطني"[3] وهو ما يمثل أقصى درجات المرارة والخيبة.

بناء على ما سبق، فالسيد حافظ يحرص من خلال هذا العنوان أن يمد القارئ بمعلومات عن الحمولة الدلالية للنص القصصي، عبر ما يوفره له من علامات وإشارات متضمنة في النص؛ فالقارئ بعد مواجهته عتبة العنوان سيتحول إلى المتن أو النص لسبر أغواره واكتشاف إحالاته بحثا عن تفسير النص للعنوان، فيتحقق فعل القراءة " فالعنوان هو العتبة التي قد يدخل منها القارئ إلى عالم النص، وقد يقفل راجعا إذا لم يستطع العنوان أن ينتزع منه الرغبة في قراءة متن النص " [4]، وذلك أن العنوان رغم غناه الدلالي يبقى مفتقرًا، والنص هو الذي يثري دلالاته ويغنيه، فالعنوان نص مجمل مقتضب يمانع عن الفهم إذا لم يرد إلى

---

(١) المصدر نفسه، ص٨١.
(٢) المصدر نفسه، ص٨٢
(٣) السيد حافظ: المجموعة القصصية، قصة وجوه في الليالي الضائعة ، ص٨٢.
(٤) مصطفى سلوي: عتبات النص، المفهوم والموقعية والوظائف، كلية الآداب الإنسانية، رقم ٧١، سلسلة بحوث ودراسات، ط١، وجدة، المغرب، ٢٠٠٣، ص ١٦٨.

النص الذي يفصل ما أجمله [1] أي أن النص هو الذي يجلي غموضه، ويشرح مقاصده، ويبين أبعاده.

* قصة" تنهيدة غدا اليوم أمس"

تأتي هذه القصة ضمن نفس المسار الدلالي الذي انتهجه المبدع والقاص المصري" السيد حافظ" والمتمثل في تعرية الوضع الراهن في مصر، وما تعانيه الذات المصرية من تهميش واستعباد، مركزا في هذه القصة على نفسه كمبدع ومثقف، وذلك لأنه يدرك أن الذات المثقفة هي الأقدر على التقاط هموم شعبها، وما سرده لمعاناته في هذه القصة هو انعكاس لمعاناة أي مصري لتماهيهما معا؛ إذ لا يمكن فصل المبدع عن شعبه مهما أغرق في الذاتية، وما يؤكد ذلك أن المبدع لطالما يمثل" صوت الشعب" وكون الشاعر في الجاهلية" لسان قبيلته" يؤكد هذه الحقيقة.

وبالعودة إلى عتبة" العنوان" وما تشي به من معان ودلالات يمكن أن تسعف القارئ في تجسير العلاقة بينه وبين النص القصصي التي تحمله، فمن جهة نحوية نلفي نزوعا من طرف "السيد حافظ" لاعتماد الجمل الاسمية أثناء الصوغ العنواني لقصصه، وهذه سمة جلية في عناوين قصص هذه المجموعة، وليس هذا اختيارا اعتباطيا عشوائيا - في نظرنا-، بل ينبع عن قصدية و تحكمه رؤية فنية، تتمثل في كون الجمل الاسمية تدل على الثبات والاستمرارية ورسوخ الحال حسب منطق النحويين، وهذا ما رآه السيد حافظ مناسبا لمقاصده، كون الأحوال التي يبثها في هذه النفحات الإبداعية (القصص) سمتها هو الثبات

---

(١) لعموري زاوي: شعرية العتبات النصية في الدفاتر الغيطانية، ص ١٤٠.

والاستمرارية. من هنا، كان توظيفه للجمل الاسمية متوائما مع توجهه الفكري والدلالي.

أما من جهة دلالية، فإن الكلمة المركزية في هذا العنوان هي " تنهيدة" تمثل بؤرة الحكي في هذه القصة، و" التنهيدة" هي زفير عميق يصدره الإنسان معبرا عما اعتراه من هم، و"التنهيدة" مصدر الفعل" تنهد" وهي إخراج النفس بعد مدة، وهي تأوه مشحون بالألم، لذا فإن القارئ بعد استحضاره لهذه المعاني يفترض أن النص القصصي سيكون تعبيرا عن معاناة وبث لتأوهات، وهو فعلا ما يكون عندما يتوغل في قراءة القصة. ومنه، فهذا العنوان يضيء دلالات النص، ويزود القارئ بومضات دلالية عن الحمولة الدلالية للنص.

وفق هذا السياق، نلفي لفظة " تنهيدة " هي العلامة الرئيسية التي نسج عليها السيد حافظ عملة القصصي كله باعتبار " العنوان مرجعا يتضمن بداخله العلامة والرمز وتكثيف المعنى، بحيث يحاول المؤلف أن يثبت فيه قصده برمته كليا أو جزئيا، إنه النواة المتحركة التي خاط المؤلف عليها نسيج النص " (١)، فهذه اللفظة تختزن كما هائلا من الدلالات التي لا يمكن الوصول إليها دون مباشرة فعل القراءة؛ إذ أن القارئ وهو يعاينها في العنوان لا يمكنه أن يأخذ فكرة عن المضمون ولو بشكل عام.

إذن، لابد له أن يوثق صلته بالنص عبر فعل القراءة، ليكشف عن غموض هذا العنوان الذي مرده هو طاقة الإيحاء العالية التي ضمنها المبدع عنوان روايته.

وقد أردف السيد حافظ هذه اللفظة بإشارات زمنية ثلاث هي " غد،

(١) شعيب حليفي: هوية العلامات في العتبات وبناء التأويل، ص ١٤.

اليوم، أمس" وهو ما يعني اهتمام السيد حافظ بإيراد نسق زمني ينضد به اللفظة المركزية " التنهيدة" ما يعزز سمة استمراريتها ف"التنهيدة" ممتدة عبر الزمن تمتد إلى الماضي وتخرق الواقع لتستمر إلى المستقبل؛ أي أنها مهيمنة على الأوضاع طيلة الزمن، وما احتفاؤه بالزمن، هنا، إلا تأكيد على حالة " الألم" السائدة، مما يجعلنا نرى "نزعة تشاؤمية " تسيطر على السرد في هذه القصة.

وهذه المعاناة تتبلور في إيراده لأحداث ووقائع ملؤها الألم والمعاناة مردفا إياها بمؤشرات زمنية وكذا تعليقات" أمس القريب، أمس البعيد، اليوم، أمس،...." حتى لا تجعل القارئ يفقد بوصلة الحكي طالما أنه عمد إلى التشويش بين الماضي والحاضر، فمرة يورد حدثا ماضيا، قد ينتمي لزمن ماض بعيد يعود إلى يوم ١٣ أغسطس١٨٩٩م ليركز على مباركة حكام مصر لسياسة نابليون مبينا نزعة الرضوخ والتبعية التي يتصف بها حكام مصر وخيانتهم، ويتجلى ذلك في قوله:" عمل المولد النبوي بالأزبكية ودعا الشيخ خليل البكري العسكر الكبير (أي نابليون بونابرت) مع جماعة من أعيانهم وتعشوا عنده (...) وفيه ورد الخبر بأن الفرنسيين أحضروا عثمان خجا ونقلوه من الإسكندرية إلى رشيد فدخلوا به البلد...وهو مكشوف الرأس حافي القدمين وطافوا به البلد يزفونه بطبولهم حتى وصلوا به إلى داره فقطعوا رأسه وعلقوا رأسه من شباك داره..." [١] ليورد بعدها حادثة في زمن الماضي القريب (٢٠٠٣) تتمثل في إعدام الأمريكيين لنجلي الرئيس العراقي الراحل" صدام حسين" "قصي وعدي" بعد وشاية قريبهما بهما مقابل المال:" أمس القريب يوم

---

(١) السيد حافظ: المجموعة القصصية، قصة تنهيدة غد اليوم الأمس، ص١٣٣.

١٣ أغسطس٢٠٠٣ قامت القوات الأمريكية وقوات التحالف بمعركة مع عدي وقصي صدام حسين لمدة ٦ ساعات أصيب فيها مائة وخمسون جنديا وقتل عدي وقصي وحارسهما وابن قصي... بلغ عنهما قريبهما صاحب الدار الذي يأويهما ووضع الجثمانان في خيمة ليراها العالم عبر شاشا التلفزيون وقبض القريب المكافأة ٢٥مليون دولار ثمنا لخيانته صوت عبر قناة الجزيرة لمواطن عراقي والله اللي قاهرني أنو الأئمة بتوع الشيعة قالوا ما تقتلوا الأمريكان واحنا مستنيين الفتوى"(١) ليقدم بذلك صورة مخزية للعربي الذي رمى بقيم إغاثة الملهوف ونصرة القريب والنخوة عرض الحائط، وانغماسه في فتن دينية ضيقة جعلتهم لا يميزون الأخ من العدو، ومن هو أحق بالنصرة ممن أحق بالمقارعة.

ثم ينتقل السارد– فيما بعد - لسرد عدة وقائع من زمن الحاضر كلها مرتبطة به كمبدع مثقف وجد نفسه محاصرا و مفلسا ثم هجرته إلى الكويت بحثا عن حياة أفضل وحرية أكثر في التعبير عن الراهن، لكنه يصطدم بنفس الوضع، ومراسلة صديقه الكاتب له شاكيا من معاناته في المغرب، ليبدو أن خط المعاناة هو الرابط الذي يجمع هذه الأحداث جميعا إن كانت في الأمس أو الحاضر.

ورغم نزوع السارد إلى خلخلة زمنية الأحداث إلا أن تلك المؤشرات الزمنية والتعليقات هي ما تسعف القارئ في متابعة خطية الحكي، وما يلاحظ هو غياب قرينة أو تعليق عن " غد" الواردة في العنوان، ربما لأن السارد مغرق في التشاؤم لدرجة أن غده محجوب عنه فلا يستطيع تكهنه، وهناك احتمال آخر، وهو أن السارد لا ينتظر أن يأتي الغد بجديد

---

(١) المصدر نفسه، ص١٣٣.

ينفي حالة " اليأس والمعاناة" التي تسم ما هو موجود في الأمس(الماضي) واليوم(الحاضر) وهو ما يصرح به السارد في ختام هذه القصة:" سألتني ابنتي غيداء: يا أبي تحدثت عن الأمس واليوم فما بال غد؟

قلت لا أعرف أين هو الغد؟

أمس أم اليوم أم الغد،

اليوم أمس أم الغد،

الغد. أمس .اليوم.

أم

غد اليوم أمس

تنهيدة........[1]

وهذا التلاعب بترتيب الأنساق الزمنية(الحاضر، الماضي، المستقبل) يحمل نظرة فلسفية عميقة، كما أن آخر جملة لختام القصة هي نفسها عنوان القصة ما يعكس حرص القاص على المطابقة بين الوضعية الافتتاحية والوضعية الختامية للقصة من حيث الدلالة، وهو تنضيد حذق ينم عن وعي المبدع بآليات القص الحداثية.

رغم هيمنة حضور التاريخي في هذه القصة بدء من العنوان إلى المتن القصصي إلا أن السيد حافظ لا يلتزم بخصائص السرد التاريخي، وذلك أنه لا يقوم – هنا - بمهمة التأريخ، فهو كمبدع يخترق بفنيته جمود موضوعية التاريخ ليقدم للحقائق التاريخية قراءة أخرى لا يجرؤ أن يقدمها المؤرخ، كما أنه يقدم حقائق ثاوية سقطت أو أسقطت من صفحات

---

(١) السيد حافظ: المجموعة القصصية، قصة تنهيدة غد اليوم الأمس، ص١٣٨.

التاريخ، حصانته أنه مبدع يغلف التاريخ بمسحة أدبية إبداعية.

وإن معاينتنا لهذا العنوان فإننا نجده يضمر عدة إمكانات للتأويل، وذلك أنه يفتح التأويل على مصراعيه، لأن السيد حافظ يبتغي – عبرها – تبطين كم هائل من الإيحاءات والرموز، وما على القارئ إلا رصدها واستقراءها من خلال ربطها بالنص التي تحيل إليه.

*قصة" لك النيل والبحر والهرم يا أميرتي"

تعد قصة" لك النيل والبحر يا أميرتي" واجهة القصص في هذه المجموعة القصصية، وعلامة بارزة، لذا فإن المجموعة القصصية تحمل الاسم نفسه، وقد راهن فيه السيد حافظ على المزاوجة بين الخط الرومانسي العاطفي والخط التاريخي في توليفة إبداعية يندر أن يكون لها مثير، لصعوبة جمع الرومانسي والتاريخي في بوتقة إبداعية واحدة خاصة لما يكون الفن المقصود هو" القصة" لضيق نفسها السردي، إلا أن السيد حافظ - بما عرف عنه من ميل لارتياد الآفاق الإبداعية المتفردة - يختار أن يكسر الحواجز ويقدم لنا نصا قصصيا بلغ مرحلة راقية من النضج الإبداعي والفني، تتجلى منذ مدخله الممثل في عنوانه الذي يفيض شاعرية وفنية.

والعنوان جملة اسمية تامة مطولة نوعا معا (لك النيل والبحر والهرم) متبوعة بجملة فعلية (يا حبيبتي)، ورغم أن القارئ يتوصل بيسر إلى كون" النيل، والبحر، والهرم" هي معالم جغرافية لبلد، وهي معالم ارتبطت بمصر تحديدا خاصة" النيل، والهرم" ويدرك أن السارد بصدد مخاطبة محبوبته، إلا أنه يصعب عليه فهم ما الداعي لإهدائها النيل والبحر والهرم؟ هل هو وله وعشق ليس لهما نظير جعلته يهديها وطنه؟ أم هو تقديم وتفضيل لمحبوبته على وطن؟ ومن سوغ له منح ما لا يعود إليه

فقط بل للمصريين عموما؟

عليه، فعبر هذا الصوغ العنواني يعمد السيد حافظ إلى توريط القارئ في لعبة الحكي ووضعه تحت غواية السرد من خلال تأجيله الكشف عن دلالة هذا العنوان إلى غاية متابعته أطوار الحكي في هذه القصة ، وهو ما يحقق تصور إيكو للعنوان الحداثي:

" ينبغي للعنوان أن يشوش الأفكار وليس أن يوحدها " (١)

على هذا النحو، يصطدم القارئ بعناصر الممانعة التي يبديها هذا العنوان المستغلق على الإحالة الدلالية، لكونه عنوانا حمال أوجه دلالية متعددة، وتتجسد هذه الممانعة في هذا العنوان المخادع الذي لا يعبر عن مضمون النص بطريقة مباشرة مثلما لمسنا ذلك في عناوين القصص الآنفة، فالسيد حافظ يريد من القارئ أن يشحذ نشاطه التأويلي في مغامرة الكشف عن دلالة هذا العنوان الرمزي، عبر حمله على تبني أفق انتظار مفتوح على عدة احتمالات قابل للتعديل في أي طور من أطوار السرد.

وبتفكيك ألفاظ هذا العنوان، فـ"النيل" هو نهر عليه تقوم الحياة في مصر منذ الحضارة الفرعونية، إلى أن صار رمزا دالا عليها، وهو رمز الحياة والخصوبة،

وفي هذه الدلالات يجتمع مع " البحر".

وعلاقة الإنسان بالبحر علاقة وثيقة، لذا فقد ظل نقطة جذب وإلهام للعديد من الكتاب و الشعراء والروائيين، وشغل مكانة أساسية في الكتابة

---

(١) أمبرتو ايكو: اسم الوردة، آليات الكتابة ، ترجمة وتقديم عبد الرحمن بوعلي، مجلة نزوى، العدد الرابع عشر، أبريل ١٩٩٨، ص٦٥.

الإبداعية عندهم منذ القدم، فالبحر مكان طبيعي حيث السكون والحرية والمناجاة، ترتبط دلالته بالخصوبة والعطاء.

أما " الهرم" فهو من أهم رموز الحضارة المصرية، بناها الفراعنة القدامى ولا تزال قائمة شامخة وتستمد "مصر" جزء من شموخها وكبرياءها منها.

منه، فقد اختار السارد أن يهدي محبوبته أثمن الأشياء، بل هويته وكينونته، وما سوغ له منحها أنه مصري أصيل أبا عن جد، وهذا ما يظهره قوله:" جدي الأول كان أحد ملوك الفراعنة العظام يحكم مصر شمالها وجنوبها شرقها وغربها ويبني المعابد والأهرامات(...)كان قويا نبيلا عزيزا"[١] وقوله أيضا :" جدي الفرعوني الأول قتل وجدي المسيحي صلبه الرومان وجدي المسلم نصفه أمير المؤمنين عمر بن الخطاب بعد أن صفعه عمرو بن العاص.. وجدي الآخر كان شاعرا فحلا لكن كافور الإخشيدي. ظلمه. شتمه.. قام جدي كتب قصيدة وسجل تاريخه الأغبر الأشرس وقال هذا عصر الخصيان و....و..و..و.."[٢]

فهذا النسب العريق يؤهله أن يملك النيل والأهرام والبحر، لأنه حقيق بها من الملوك المماليك:" أنا حفيد الفرعون ملك مصر العظيم أول الملوك ولست من هؤلاء المصريين من أصل المماليك"[٣] وقوله:" جاء المماليك إلى مصر .ظلت أسرتي تعاني.. تحول المماليك إلى سادتنا ونحن ملوك الفراعنة ظل حالنا أسوأ من العبيد" [٤] فهو ينفي عنهم صفة" مصري

---

(١) السيد حافظ: المجموعة القصصية، قصة لك النيل والبحر والهرم يا حبيبتي، ص١٤.
(٢) المصدر نفسه، ص١٤-١٥.
(٣) المصدر نفسه، ص١٦.
(٤) المصدر نفسه، ص١٧.

أصيل:" أنا فرعون ملك البلد التي جار عليها الزمان وحكمها العبيد والخصيان"[١]

من هذه القناعات، وليقينه بأن هؤلاء الملوك المماليك سينهبون خيرات مصر، كما فعل أسلافهم فإنه يفضل إهداء هذه الثروات عربون محبة لمحبوبته على أن يدنسها الأجانب:" قلت لها ..وأنا أداعب شعرها.. لك النيل والبحر والهرم يا حبيبتي.. قلت وهي بتضحك: إيش فيك اتيننت(اتجنيت) أنت تعطي نيل مصر و البحر المتوسط والأحمر والنيل لي قلت: نعم. أنا نسل الفراعنة أنا جدي الفرعوني الأول خذيه يا أميرتي قبل أن يبيعوه للأجانب أحفاد الرومان واليونان والتتار والبيزنطيين....خذيه يا أميرتي..إنني أمنح كل النساء الجميلات العربيات ما أملك. النيل والأهرام والبحر والحقول.."[٢] كما أنه سيمنح رموز مصر التي تمثل مصر وكينونتها لأميرة عربية، وهو متيقن من محافظتها عليه، لأنها أميرة عربية وليست أجنبية :" أنا ملك فرعوني وأنت أميرة عربية" فهي تبقى أصيلة ومنحها إياها أفضل وأولى من منحها للدخلاء.

وللتدليل على حالة الفساد التي بلغتها مصر تحت حكم هؤلاء الحكام المماليك يقدم صورا مشهدية للمعاناة التي يرزح تحتها أي مواطن مصري، عبر سرد ما لقيه هو كمواطن مثقف حر من تضييق وتهميش:" قال يحي العلمي: علي الطلاق ما أنت داخل التلفزيون تاني(...) قال لآمال مراد في تقرير سري: امنعوه من العمل..إنه مشاكس"[٣]

ورغم كل هذا التعسف، إلا أن السيد حافظ يرفض الاستسلام ويرفع

---

(١) المصدر نفسه، ص١٥.
(٢) السيد حافظ: المجموعة القصصية، قصة لك النيل والبحر والهرم يا حبيبتي، ص١٧.
(٣) المصدر نفسه، ص١٨.

شعار التحدي، لأنه مواطن أصيل ولن يزايد على مبادئه التي تتلخص في الوطن ثم الوطن ثم الوطن:" أكتب الوطن قصة أو قصيدة أو مقالة.. أنا والوطن..أنا الوطن..الوطن أنا"(١)

وهكذا، يلامس " السيد حافظ" مكامن الفساد عبر التمثيل الرمزي والإضمار والذي تجلى منذ أول عتبة لهذا النص الممثل في عنوانه، ليرتقي بنصه من السرد الواقعي التقريري إلى المستوى التخييلي الرمزي، رابطا بين التاريخي والوجداني العاطفي في بوتقة إبداعية مميزة، ويعد " العنوان الرمزي" مرحلة متقدمة من الصوغ العنواني، مما يدل على مواكبة السيد حافظ للتطورات المتلاحقة التي تشهدها الساحة الإبداعية والنقدية العالمية سواء الغربية أو العربية ، وذلك بما يتماشى وتجربته الإبداعية، ويخدم نصه ورؤاه.

ولا غرابة أن يكرس المبدع هذا العنوان الغامض المنفتح على تعدد التأويلات؛ إذ يحث القارئ على تعديل أفق انتظاره أو تغييره طيلة أطوار السرد، وذلك خدمة للنفس المهيمن على هذه الرواية والذي: " يجعل القارئ في مواجهة عناوين ملتبسة، تلقي بقارئها في تضاريس الغرابة والمفاجأة والإثارة، وعلى القارئ أن يعيد تفكيك وبناء هذه العناوين، انطلاقا من شظاياها المتناثرة ومن مكوناتها المختلفة وفق استراتيجية قرائية فاعلة لا منفعلة، منتجة لا مستهلكة " (٢) وذلك لفك مغاليق هذا العنوان المكتنز دلاليا، والمتعدد الدلالات؛ وهذا ما يدفع القارئ إلى تفعيل قدرته التأويلية للقبض على المعنى الكامن والمسكوت عنه واستجلائه عبر قراءة القصة.

---

(١) المصدر نفسه، ص١٨

(٢) عبد المالك أشهبون : العنوان في الرواية العربية ، ص ١٤٤.

خاتمة:

نستخلص أن الاهتمام الذي يوليه المبدع المصري" السيد حافظ" لبناء العنوان لا يقل عن ذاك الذي يوليه للنص بحرصه على تضمين عناوين قصصه أبعادا جمالية وفلسفية ودلالية متعددة مع تغليفها بطابع شاعري، مما يتطلب قارئا كفؤا لتفكيك شفرات تلك العناوين ، والقبض على دلالاته، وتعالقاته بالنص لأنها ذات طابع إحالي رمزي، تشتغل على مستوى عال من الترميز والإيحاء، وهو ما يدل على اطلاع القاص على مستجدات الساحة النقدية الغربية والعربية فيما يخص موضوع " العنونة" مما أفاده في انتقاء عناوين قصصه بما ينسجم وفلسفته الفكرية ورؤاه الفنية، وهو ما أهل هذه القصص للانتماء للسرد الحداثي بامتياز بدء من عتبتها الأولى" العنوان".

مصادرومراجع الدراسة:

المصادر:

السيد حافظ: المجموعة القصصية

الكتب:

عبد المالك أشهبون : العنوان في الرواية العربية ، دار النايا، دمشق، سوريا، ط١، ٢٠١١.

عبد المالك أشهبون: عتبات الكتابة في الرواية العربية ، دار الحوار، سوريا، ط١، ٢٠٠٩.

بلعابد عبد الحق: عتبات جيرار جينيت من النص إلى المناص، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم، الجزائر/ لبنان، ط١، ٢٠٠٨.

حسين خالد: في نظرية العنوان، مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية، دار التكوين، دار التكوين، دمشق، سوريا، ط٢٠٠٧،١.

حليفي شعيب: هوية العلامات في العتبات وبناء التأويل، دار النايا، دمشق، سوريا، ط١، ٢٠١٣.

سلوي مصطفى: عتبات النص، المفهوم والموقعية والوظائف، كلية الآداب الإنسانية، رقم ٧١، سلسلة بحوث ودراسات، ط١، وجدة، المغرب، ٢٠٠٣، ص ١٦٨.

الرسائل والأطروحات:

لعموري الزاوي: شعرية العتبات النفسية في الدفاتر الغيطانية، رسالة أطروحة دكتوراه، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة الجزائر، ٢٠٠٨- ٢٠٠٩، ص ٨٨.

المجلات والدوريات:

جريدة الاتحاد الاشتراكي، العدد ٩١، ٥٦٤ فبراير ١٩٩٩.

مجلة عالم الفكر، المجلد الخامس والعشرين، العدد الثالث، يناير/مارس ١٩٩٧.

مجلة نزوى، العدد الرابع عشر، أبريل ١٩٩٨، ص٦٥.

Gérard Genette: Seuils , Edition, Du Seuil, Paris, 1987.

السيرة الذاتية

الاسم : عائشة

اللقب : حمادو

تاريخ ومكان الميلاد:١٩/٠٥/١٩٨٨ بالجزائر

البريد الالكتروني:aicha.hamadou@yahoo.fr

المؤسسة الجامعية: أستاذة مؤقتة بالمركز الجامعي عبد الله مرسلي-تيبازة-

المؤهل العلمي : شهادة دكتوراه العلوم في الأدب العربي، تخصص"دراسات أدبية ونقدية"

- **ناقشت الماجستير في جوان ٢٠١٤ بعنوان"تلقي السيميائية في النقد العربي المعاصر، النقد الجزائري أنموذجا"**

أعمالها:

الـتأليف الجماعي:

شاركت في تأليف كتابين جماعيين بمصر، الأول لها فيه مقال بعنوان" جمال أدب الالتزام في أدب السيد حافظ" والكتاب الثاني شاركت بمقال موسوم" خطاب عتبة العنوان في المجموعة القصصية " لك النيل والبحر والهرم يا أميرتي"

المقالات:

نشرت الباحثة ثلاث مقالات؛

***مقال نشر بمجلة"الباحث" بالمدرسة العليا للأساتذة بعنوان": "السيميائية في النقد العربي المعاصر: حول المفهوم وإشكاليات التلقي" مجلة" الباحث"**

***مقال بعنوان:" المنهج السيميائي في الخطاب النقدي العربي المعاصر: إشكالية المنهج وآليات التطبيق" مجلة" دفاتر البحوث العلمية"**

*مقال نشر مجلة كنوز الحكمة موسوم ب" تلقي السيميائية عند عبد الحميد بورايو: بين آليات المنهجوخصوصية النص المقارب

<u>الملتقيات:</u>

* شاركت في ملتقى وطني بمداخلة بعنوان" السرد العجائبي عند عز الدين جلاوجي، رواية سرادق الحجلم والفجيعة أنموذجا"
* شاركت بمقال في ندوة " الرواية مختبر السرد...قراءة في التجربة الروائية لعبد الوهاب عيساوي" بمداخلة موسومة " دلالات المعتقل في رواية سييرا دي مويرتي لعبد الوهاب عيساوي".
* ملتقى وطني بالمركز الجامعي لتيبازة بعنوان" ملامح السرد الأسطوري في رواية التراس لكمل قرور.
* ملتقى " الأدب والثورة" بمداخلة معنونة " جدلية الأنا والآخر في رواية " الممنوعة" لمليكة مقدم.
* ندوة وطنية بالمدرسة العليا للأساتذة بمداخلة موسومة بــــ" الأدب الرقمي: بين المعطى التكنولوجي والفعل الأدبي الجمالي.

شعرية العتبة

في رواية "حتى يطمئن قلبى" للسيد حافظ

بقلم د. كمال بن عطية

(جامعة الجلفة - الجزائر)

شعرية العتبة في رواية

"حتى يطمئن قلبى " للسيد حافظ

توطئة :

المقصود بالعتبات كل ما يحيط بالنص ويوازيه ويمد القارئ بالدلالات الأولية التي يدلف منها إلى عوالم النص . لكنني سأقتصر في هذه الدراسة على رمزية العنونة ودلالاتها في عالم سيد حافظ الروائي من خلال عمله الإبداعي " حتى يطمئن قلبي " هذا العالم المتميز بالتشظي والتفرع و اللااستقرار على خطية واحدة في الكتابة ،وهذا ما يقر به السيد حافظ في بداية روايته "كابتشينو " إذ يقول أن " الرواية كائن حي يتطور ويتغير مثل كاتبها ..وما دام الكاتب حيا ففي كل طبعة جديدة عليه أن يطورها ويغيرها مثلما تغير ..وإذا مات تركها أرملة طروب لا ترتدي ملابس الحداد أبدا.."[(١)] ،وهذا ما يبرره الكاتب حينما وضح في صفحة العنوان بأنها الطبعة الثانية وهي رؤية ثانية أيضا . ويؤكده في قوله " حذفت من هذه الرواية –يقصد الطبعة الأولى – ١٦٥ صفحة أظن أنها كانت عبئا على روح نص الرواية وعبئا على روح القارئ لذلك لزم الاعتذار والتنويه على ماتم حذفه من الطبعة الأولى ٢٠١٣ ، أضفت في هذه الطبعة الثانية حوالي ٣٣ صفحة لتعميق الدرامية في الأحداث " [(٢)]، وهذا في رأي نوع من الجرأة التي يمتلكها الكاتب إذ يقر ضمنيا أن ١٦٥ صفحة التي تم حذفها لم تقدم سرديا للعمل الروائي أي رؤية فنية

---

(١) السيد حافظ ، كابتشينو (حكاية الروح الثانية)، مركز الوطن العربي رؤيا،ط٠٢ ، القاهرة ،٢٠١٧، ص٠٥

(٢) المصدر نفسه ، ص١٠

وجمالية. هذا السلوك يمكن أن يقع لعديد من المؤلفين لكن الإستدراك يكون بطريقة مخالفة وذلك بالمحافظة على الرواية دون زيادة أون نقصان ، ومحاولة جبر لما كسر عن طريق خلق نص آخر بعنوان جديد أو بالإستمرار بنفس العنوان مع الإشارة إلى أن النص الثاني هو تكملة للنص الأول أو إستدراك عليه ، وذلك من خلال انفتاح النص الأول وربطه بالنص الثاني عن طريق الحلم والتداعي و الإسترجاعات الزمنية وإستدعاء شخصيات من النص الأول وغيرها من التقنيات السردية التي أتاحتها فضاءات التجريب الروائي .

إيحائية العتبة وشعريتها في رواية " حتى يطمئن قلبي " :

١–في المؤشر التجنيسي :

يقر الناقد الفرنسي " جيرار جنيت " بصعوبة إشكالية تعريف العنوان فهو يتطلب مجهودا للتحليل أكثر من العناصر الأخرى للنص الموازي ، ذلك لأن الجهاز العنواني مجموعة معقدة هو في الغالب ذو تشكيلة مركبة. مقسما إياه إلى ثلاثة أقسام :

١. العنوان LE TITRE: يوافق أول خطوة بعد أن يضع الكاتب النقطة الأخيرة.
٢. العنوان الفرعي SOUS - TITRE : ضمن عبارة المؤشر الجنسي.
٣. المؤشر التجنيسي L'INDICATION générique : مثل : قصة / رواية / مسرحية (١).

يقدم سيد حافظ عمله هذا برأسين أو بعنوانين ، العنوان الأول " حتى يطمئن قلبي " والثاني "حتى يطمئن قلبي " مع مجموعة من العناوين

---

(١). G- Genette . seuils . p 60 / 62

الفرعية، وسنقدم الحديث عن العنصر الثالث من الجهاز العنواني ، فالروائي يدرج في البداية المؤشر التجنيسي لعمله على أنه "رواية " لكنه يستدرك على نفسه حينما يحدد جنس عمله هذا إذ يقر بأنه "مسرواية " وقصد بها ذلك التداخل الإجناسي الذي يحصل بين المسرحية و الرواية إضافة إلى استعماله للتقنيات الدراما التلفزيونية عبر تقنية الفواصل فيقر بأن معمله هذا " هو منفصل متصل يعني أن كل جزء منفصل ، وأيضا متصل بالأجزاء الأخرى ، ولأن لي خبرة متواضعة في الكتابة للمنفصل المتصل في الدراما التلفزيونية فلا تندهش أن وجدتها هنا".(١)

والأدب العربي لايكاد يعرف هذا النوع إلا نادرا ، وقد كتب لويس عوض " محاكمة إيزيس " وكتب توفيق الحكيم "بنك القلق "وكتب يوسف إدريس " نيويورك "، والأكيد أن هذا الجنس الأدبي موروث عن الغرب ، حينما لم تكن التقاليد الروائية عندهم قد استقرت تماما في القرن التاسع عشر ، ثم حين ظهرت الحاجة لتحطيم القوالب الجامدة في تصنيف الأنواع الأدبية .كما ظهرت الحاجة لتحطيم قوالب الحياة الاجتماعية والسياسية الراكدة ،نتيجة ظهور متغيرات اقتصادية واجتماعية نضجت في الفترة نفسها ،مثل بزوغ نجم الطبقة العاملة واكتمال الطبقة البرجوازية المواكب لاكتمال الثورة الصناعية الثانية في نهاية القرن التاسع عشر(٢).

فبينما وصل الحال بـ" برونتيير " في فرنسا مثلاً ، إلى تصنيف الأعمال الأدبية على مثال تصنيف الكائنات الداروينى ، ظهرت أعمال تخرج على

---

(١) السيد حافظ ، حتى يطمئن قلبي ، مركز الوطن العربي –رؤيا ، ط١٠، القاهرة ، ٢٠١٧، ص٨٠.

(٢) وليد خشاب ،دراسات في تعدي النص،المجلس الأعلى للثقافة ،١٩٩٤، ص٧٠

هذه التصنيفات ، بتحطيم الحواجز بين الأنواع ، حيث نجد القصيدة النثرية عند بودلير ثم رامبو (وهو تعبير من مقام الهرطقة آنذاك) . مزجت هذه القصيدة بين خصائص الشعر من بيان وبديع وين إيقاع النثر الذي لايتلزم عروضاً . ونجد كذلك المسرواية .

كانت مسرواية فلوبير (غواية القديس انطونيوس) ، منتهى تراث طويل من الرواية والمسرح ، تناسب شكلها المزعج والتمرد مع الأطروحة التي انعقد حولها العمل ، والتي نستشفها من خلال تحطيم فولبير للتصنيف الجامد لتاريخ الأديان والعقائد إلى صالح و طالع ، واستكشافه للتفاعل والتأثير المتبادل بينها فاستفاد فلوبير في عمله من خصائص تقنيات الرواية والمسرحية معاً ، ولاشك أن ذلك كان مقصد "جيمس جويس " من إيراده فاصلا مسرحيا في روايته " عوليس ".

أما في الأدب المصري فاللجوء إلى قالب المسرواية لم يكن وليد تطور طبيعي للظروف ، فعمر الرواية والمسرحية بالشكل المتعارف عليه ، لم يكن يجاوز السبعين عاماً ، عندما نشر توفيق الحكيم "بنك القلق" . وكانت تقاليدهما قد استقرت بالكاد في أدبنا . فالأرجح أن ظهور المسرواية في أدبنا كان راجعا إما إلى الرغبة في تقليد الغرب وإما إلى محاولة الإفادة دلاليا من الجمع بين خطابي المسرحية والرواية . وربما كانت هناك رغبة ذاتية عند المؤلف في محاولة تحطيم قالب الرواية على منوال ما حدث في الغرب .

لم تنشر مسرواية (محاكمة إيزيس) للويس عوض إلا في سبتمبر ١٩٩٢ ، لكنها كتبت فيما بين ١٩٤٦ ، ١٩٤٩ ، في زمن معاصر لدعوته الشهيرة " حطموا عمود الشعر " في مقدمة " بلوتولاند " ، وربما جاز أن نرى في ذلك محاولة من لويس عوض التحطيم المواضعات الجامدة

في المسرحية والرواية كما في الشعر ، متأثراً بالتراث العربي ومنتهياته آنذاك[١].

أما توفيق الحكيم ، فكثيراً ما قرر أنه آلى على نفسه أن ينقل إلى الأدب العربي قوالب الأدب الغربي ، وهو في سبيل ذلك يبحث عن زخارف فولكلورية يزين بها عمله ، ليغتصب له جذوراً ما في ثقافتنا . ولا نظنه قد شذ عن هذه القاعدة حين كتب مسروايته (بنك القلق) ، سيما أنها جاءت في أخريات حياته الإبداعية (١٩٧٩) ، وكان فضلها أساسا هو إثارة الضجة حول هذا النوع الجديد على أدبنا (إذ كان نص عرض مجهولاً) ولبس قيمة العمل أو القضايا التي أثارها .

بالنسبة ليوسف إدريس ، فقد كتب مسروايته (نيويورك ٨٠) . عام ١٩٨٠، في زمن لم تحظ فيه بالاهتمام باعتبارها "مسرواية "، وخاصة أنها جاءت بعد أربع سنوات من نشر (بنك القلق) ، وأنه لم يصاحبها شرح نقدي يمهد لها ، لا من جانب النقاد ولا من جانب المؤلف ، من زاوية نظرية الأنواع . ولابد أنها اعتبرت أقرب للحوارات التي كان يكتبها الحكيم عن عصاته وحماره ، وكان يخلط فيها الحوار بالسرد ، لكن كان ينظر إليها على أنها ذات طابع صحفي أكثر منه أدبي[٢].

بغض النظر عن الدوافع وراء كتابتها فالمسرواية جديرة بالتأمل من حيث تأثيرها ودلالة انتظام الخطاب فيها . وربما أوضح لنا هذا المنظور . سر لجوء بعض كتابنا لهذا القالب . فلا شك أن هناك ما يدفع بالكاتب الأن يستخدم الصيغة المسرحية أو الصيغة السردية ، ولا شك أن هناك ما

---

(١) وليد خشاب ،دراسات في تعدي النص ، مرجع سابق ، ص٧١

(٢) وليد خشاب ،دراسات في تعدي النص ، مرجع سابق ، ص٧٦

يدفع به لأن يزج بينهما . يعني أن الكاتب يفترض اختلاف الصيغتين ، خاصة من حيث إنتاج الدلالة ، لاسيما وأن المسرواية تمزج الحوار بالسرد في حين أن الحوار مقبول بوصفه عنصراً داخل الرواية منذ قرون طويلة ومنذ نشأتها في الأدب العربي . فما الداعي للتأكيد على الصيغة المسرحية باستخدام إخراج طباعي يضع اسم الشخصية قبل العبارة التي تقولها ويكتب إرشادات الحركة بخط يختلف عن خط الحوار، إلى جانب: السرد؟[١].

كما أسلفنا ، لم تتأسس المسراوية شكلا أو نوعاً مستقلاً بذاته في الغرب ولا في الأدب المصري ، وإذا كانت قد ظهرت تبعا لظروف موضوعية في الغرب ، فلا نرى أن هذه الظروف قد نضجت في مصر ، لتظهر حاجة ملحة لمزج المسرح بالرواية . بينما ظهر المزج بين الشعر والقصة في القصة والقصيدةلكن ذلك لم يمنع البعض من استنبات المسرواية في أدبنا كما استنبتت تقنيات عديدة في الرواية ، كتيار الوعي والمونولوج الداخلي وتعدد الرواة وتقنيات السينما ، فإن كان عوض وإدريس قد وظفا اجتماع تقنيات المسرحية والرواية بما يخدم الدلالة في نصيهما ، فإننا تظن أن الحكيم لم يكن يسعى لغير نقل تحفة جديدة عن الغرب ، كما فعل في ما أسماه « التراجيديا الإسلامية» ، ثم « مسرح اللامعقول » . ربما لم يحن الوقت بعد الميلاد طبيعي للمسراوية . لكن لا شك أن ثراء هذا القالب لم يتم استثماره كما ينبغي في أدبنا ، فبينما تعد بعض أشهر مسروايات الغرب من عيون أعمال كتابها " غواية القديس أنطونيوس " لفلوبير و"عوليس" لجيمس جويس مثلا ، نجد المسرواية في أدبنا علماً على

(١) المرجع نفسه، ص٧٩

أقل أعمال أصحابها أهمية ، ربما لأن زمن ميلاد حقيقي لمسرواية ناضجة لم يحن بعد[1].

٢–في شعرية العنونة :

تميزت المقاربات الحديثة للخطاب الإبداعي بانفتاحها على جميع المكونات النصية بما فيها المصاحبة و المرافقة للنصوص المركزية ، باعتبارها خطابا موازيا تتوزع مكوناته فيما يسبق النص . ويعد العنوان من أهم عناصر النص الموازي وملحقاته الداخلية ، باعتباره مدخلا أساسيا في قراءة الإبداع الأدبي والتخيلي بصفة عامة ، وتنبثق هذه الأهمية بشكل عام من كونه عنصرا من أهم العناصر المكونة للنص الأدبي ومكونا داخليا يشكل قيمة دلالية عند الدارس ، حيث يمكن اعتباره ممثلا لسلطة النص وواجهته الإعلامية التي تمارس على المتلقي إكراها أدبيا ، كما أنه الجزء الدال على النص الذي يؤشر على المعنى ، فضلا عن كونه وسيلة للكشف عن طبيعة النص والمساهمة في فك غموضه[2] ، والعنوان هو عتبة النص وبدايته وإشارته الأولى وهو العلامة التي تطبع الكتاب أو النص وتسميه وتميزه عن غيره ، وهو بمثابة المفتاح الذي يتسلح به المحلل أو القارئ للولوج إلى عالم النص وإلى سبر أغواره العميقة واستنطاقها وتأويلها ، كما أنه يضيء لنا ما أشكل في بداية النص وغمض ، فنجس به نبض النص وترسباته وتراكيبه على جميع المستويات .

لقد أهمل العنوان كثيرا من قبل الدارسين قديما ، لأنهم اعتبروه هامشا لا

---

(١) المرجع نفسه ، ص٨٧

(٢) انظر : شعيب حليفي ، هوية العلامات (في العتبات وبناء التأويل) ، مطبعة النجاح الجديدة ، ط ٠١ ، ٢٠٠٥، الدار البيضاء ، المغرب ،ص ١١.

قيمة له وملفوظا لغويا لا يقدم شيئا إلى تحليل النص الأدبي، لذلك تجاوزوه إلى النص ، كما تجاوزوا باقي العتبات الأخرى التي تحيط بالنص، إلا أنه في الدراسات الحديثة بدأ يتمرد على إهماله لفترات طويلة، وينهض من رماده الذي حجبه وأقصاه، وهذا يرجع إلى الإشكالات والقضايا التي أصبح يثيرها، فلقد وجدنا أعلاما من النقاد والعلماء يولونه كل اهتماماتهم حد التخصص فيه، وهو ما انجر عنه ظهور علم جديد له أصوله ونظرياته ومناهجه، يتمثل في علم العنوان.[١](titrologie)

وقد ظهرت بحوث ودراسات (لسانية وسيميائية وشعرية) عديدة بغية دراسة العنوان وتحليله لدى: بارت، غريفل، هنري ميتران، ليوهوك، ريكاردو.... .[٢].

وتعتبر دراسة " جيرار جنيت " للعتبات في كتابه (seuils) ، أهم دراسة علمية منهجية في مقاربة العتبات بصفة عامة والعنوان بصفة خاصة ، لأنها تسترشد بعلم السرد والمقاربات النصية في شكل أسئلة ومسائل ، وتبقى دراسة ليوهوك (leo hoek) – وهو المؤسس الفعلي لعلم العنوان – من أهم الدراسات أيضا التي تناولت العنوان من منظور تؤطره السيميائيات ، فضلا عن إطلاعه على تاريخ الكتابة والكتاب[٣].

كما أن النقد العربي لم يول العنوان أي أهمية تذكر ، بل ظل يمر عليه مرور الكرام ولكنه الآن بدأ يهتم بعتبات النص عموما ، وصار يدرجها

(١) انظر: محمد الهادي المطوي ، شعرية عنوان كتاب الساق على الساق في ماهو الفرياق ، مجلة عالم الفكر ، م ٢٨ ، ع ٠١ ، الصادرة عن المجلس الوطني للثقافة والآداب والفنون ،١٩٩٩، الكويت ، ص ٤٥٥.

(2) Seuils . p 59. Gerard genette

(٣) انظر : جميل حمداوي ، السيميوطيقا والعنونة ، مجلة عالم الفكر ، م ٢٥ ، ع ٠٣ ، مارس ، ١٩٩٧ ، الصادرة عن المجلس الوطني للثقافة و الفنون والآداب ، دولة الكويت ، ص ١٠٦.

ضمن سياق نظري وتحليلي عام يعنى بإبراز ما للعتبات من وظيفة ودور في فهم خصوصية النص وتحديد جانب أساسي من مقاصده الدلالية ، وهو اهتمام أضحى في الوقت الراهن مصدرا لصياغة أسئلة دقيقة ، تعيد الاعتبار لهذه المحافل النصية المتنوعة المتنوعة الأنساق ، وقوفا على ما يميزها ويعين طرائق اشتغالها(١).

والعنوان اصطلاحا ؛ يطرح مجموعة من الإشكالات ومجهودا كبيرا للتحليل، ولعل أهم تعريف له بأنه « علامة الكتاب ، وعنصر من عناصره المكونة له ، فالعنوان رسالة سننيه في حالة تسويق ينتج عن التقاء ملفوظ أدبي بملفوظ إشهاري، وفيه أساسا تتقاطع الأدبية والاجتماعية،إنه يتكلم (يحكي) الأثر الأدبي في عبارات خطاب اجتماعي»(٢). ويعرفه " ليوهوك Leo hoek" في كتابه " سمة العنوان " بأنه «مجموعة من العلاقات اللسانية التي يمكن أن ترسم على نص ما ، من أجل أن تشير إلى المحتوى العام وأيضا من أجل جذب القارئ»(٣). ويعرفه " شارل غريفل " C.Grivel بأنه « إعلان عن طبيعة النص » فهو إعلان عن القصد الذي انبثق إما واصفا أو حاجبا أو كاشفا ، لأن العنوان يظهر معنى النص ومعنى الأشياء المحيطة به ، فهو من جهة يلخص معنى المكتوب بين دفتين ، ومن جهة ثانية يكون بارقة تحيل إلى خارج النص(٤).

---

(١) انظر : عبد الفتاح الجحمري ،عتبات النص (البنية والدلالة)،منشورات الرابطة،ط١٠ ، ١٩٩٦، الدار البيضاء ، المغرب،ص ٠٧.

(٢) انظر: جمال بوطيب ، العنوان في الرواية المغربية (حداثة النص / حداثة محيطه) ، مقال منشور ضمن كتاب الرواية المغربية "أسئلة الحداثة" دار الثقافة للنشر التوزيع ، ط ٠١ ، ١٩٩٦ ، الدار البيضاء ، المغرب ، ص١٩٥.

(٣) المرجع نفسه ، ص ١٩٦.

(٤) انظر : شعيب حليفي ، هوية العلامات (في العتبات وبناء التأويل)، مطبعة النجاح الجديدة ، ط٠١ ، الدار البيضاء ، المغرب ، ٢.005، ص ١٢.

أما عن العلاقة القائمة بين العنوان و النص ،فلقد أشار النقاد إلى أهمية العنوان وترابطه العلائقي بالنص ، فالعنوان لا يشكل أي أهمية إذا كان بمعزل عن نصه وهو في علاقة تشابكيه معه دائما ودلالته في تقاطع مستمر مع دلالات النص ، لذا فترجمة (Paratexte) بالنص الموازي – في رأي - ترجمة يشوبها الكثير من الغموض والاضطراب ، لأن الموازاة (مصطلح رياضي) يعنى به المصاحبة والمرافقة في هيئة واحدة بدون تقاطع أو التقاء أو المطابقة التامة ، والنص الأدبي عموما وعناصره الموازية في تقاطع وتشابك دائمين ، وعلى هذا فمصطلح النص المحيط أو المجاور أقرب وأوضح إلى المعنى المقصود.

يوضع العنوان في الغالب وباتفاق الكثير من الكتاب والمبدعين بعد الانتهاء من كتابة النص ، لأن العنوان فرع والنص أصل ، فالكاتب بعد الانتهاء من عمله يختار العنوان القادر على اختزال نصه في تركيبة أو لفظة ليؤدي العنوان الكثير من المعاني ، أما إذا كان اختيار العنوان قبل النص فهذا يعتبر يعد خرقا للنظام ؛ لأن المؤلف في هذه الحالة يكون قد جعل نفسه مجبرا على كتابة نص ملائم للعنوان فيصبح العنوان أصلا والنص فرعا (١).

ويرى جان كوهن في حديثه عن مستوى (الدلالة / الوصل) - الوصل هو من مظاهر الإسناد - بأن طرفي الوصل يجب أن يربطهما مجال خطابي واحد، وأن تكون هناك فكرة تشكل موضوعهما المشترك ، وغالبا ما قام عنوان الخطاب بهذه الوظيفة ، إنه يمثل المسند إليه أو الموضوع العام(٢)،

(١) انظر : ناصر يعقوبي،اللغة الشعرية وتجلياها في الرواية العربية (١٩٧٠ / ٢٠٠٠)،المؤسسة العربية للنشر ،ط١، ٢٠٠٤ بيروت،لبنان،ص ١٠٠

(٢) انظر : جميل حمداوي ، السيميوطيقا والعنونة ، مرجع سابق ، ص ٩٧.

فالعنوان مظهر من مظاهر الإسناد والوصل والربط المنطقي وبالتالي فالنص إذا كان بأفكاره المبعثرة مسندا فالعنوان مسند إليه وهو بمثابة فكرة عامة أو محورية [1].

لا يمكن على مستوى التحليل دراسة العنوان بالتغاضي عن النص الذي يعنونه ، لأن العنوان يدخل في علاقة حميمية ، فالأول يعلن والثاني يشرح، واعتمادا على هذا التحديد تنهض علاقة العنوان بالنص على أساس التضمين المتبادل ، وفي مدار هذه العلاقة يتبدي النص جوابا على الأسئلة التي يثيرها العنوان أو بتعبير شارل غريفل « إن العنوان بمثابة السؤال الإشكالي ، والنص إجابة أو رد على هذا السؤال»[2].

يمتاز العنوان من الناحية السيميائية بعلاقة ارتباطيه عضوية مع النص مشكلا فيه بنية معادليه كبرى، تتألف من محورين أساسيين في العملية الإبداعية: (العنوان - النص)، حيث تتحدد بعلاقة انسالية بينهما ينتج عنهما بنية شاملة ، وهذا ما يغري القول مع "جيرار فنية" «بأن العنوان والنص يشكلان بنية معادليه كبرى » أي أن العنوان بنية رحمية تولد معظم دلالات النص، فإذا كان النص هو المولود فإن العنوان هو المولد الفعلي لتشابكات النص وأبعاده الفكرية و الإيديولوجية، أو بتعبير كلود دوشيه «قد يعلن العنوان عن نفسه كنص يلد الرواية في عملية دقيقة جدا أو كحافز»[3]

---

(١) انظر : جمال بوطيب ، العنوان في الرواية المغربية حداثة النص / حداثة محيطه، مقال منشور ضمن كتاب الرواية المغربية " أسئلة الحداثة " ، دار الثقافة للنشر والتوزيع ، ط٠١ ، الدار البيضاء ، المغرب ، ١٩٩٦، ص ١٩٩.

(٢) انظر : جميل حمداوي ، السيميوطيقا والعنونة ، مرجع سابق ، ص ٩٧.

(٣) انظر : رشيد بن مالك ، سيميائية العنوان في رواية " نوار اللوز " ، مقال منشور ضمن كتاب الملتقى الوطني السابع حول أعمال عبد الحميد
بن هدوقة ، دار الثقافة لولاية برج بوعريريج ، مطبعة دار هومة ، ٢٠٠٢ ، الجزائر ، ص ١٣٣/ ١٣٤.

تطرح العلاقة بين العنوان و النص على مستوى التلقي عديد من المسائل، إذ ارتبط فعل القراءة في التاريخ الأدبي العربي وغير العربي عموما ، بفكرة التقاط مضمون الرسالة من النص، وكان هذا التصور راسخا في أذهان أغلب النقاد والقراء الفعليين وقد ساهم الاشتغال بالنصوص الدينية ومحاولة فهمها في تثبيت هذا التصور وانتقل التعامل به إلى النصوص الأدبية ، حتى إن مفهومي النص والمعنى النصي كانا دالين دائما على مضمون ثابت في مواجهة قراء متعاقبين عليهم دائما أن يصلوا إليه ، باعتباره عين الحقيقة في كل الظروف [١].

تنقسم المرسلة الموجهة من المرسل(الكاتب) إلى المرسل إليه (المتلقي) إلى جزأين متكافئين سميوطيقيا (العمل- العنوان) ، لأن المرسلة لا يمكن بأي حال من الأحوال أن تنحصر في العمل وحده ، ولا شك أن هذا المبدأ سوف يؤثر على نموذج الاتصال (مرسل←مرسلة←مستقبل) إذ ستتوزع المرسلة بين " العمل والعنوان " بحيث يبدأ المرسل بالعمل ثم ينتهي بوضع العنوان [مرسل← نص ←عنوان] [٢]، أما المتلقي فإنه يبدأ من العنوان منتهيا إلى النص [متلقي← عنوان ← نص] ، فيتلقى القارئ العنوان بوصفه نصا نوعيا له بنيته الشكلية وإنتاجية الدلالية ، فتنصب ذاته على العنوان الذي يمثل أعلى اقتصاد لغوي ممكن مما يتطلب أعلى فاعلية تلق ممكنة ، هذه الفاعلية تعمل على تحويل العنوان بوصفه خطابا ناقص النحوية أو لا نحوي بامتياز، إلى مستوى النص الذي يحيل

---

(١) انظر : حميد لحمداني ، القراءة وتوليد الدلالة ، المركز الثقافي العربي ، ط ٠١ ، ١٩٩٤، بيرو ت ، الدار البيضاء ، ص ٠٥.

(٢) انظر : محمد فكري الجزار ، العنوان وسيميوطيقا التواصل الأدبي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، مصر، ١٩٩٨.، ص ٠٨.

إليه بفضل عملية القراءة لا بلغته ودلائله[١] ، تعتبر لحظة كتابة العنوان وصياغته ، لحظة حرجة دقيقة لأنها تؤسس لشرعية النص و تصحبها تخوفات الكاتب ومعاناته الإبداعية وما يتوقعه من أحكام مختلفة يصدرها القارئ على عمله تتراوح بين الإعجاب أو الإعراض لذلك كان لزاما - والحال هذه - أن تسمو صياغة العنوان بوصفه نصا مضغوطا يحمل الكثير من الإيحاء والتكثيف والدلالة ، إلى مرتبة الإقناع بالأثر الأدبي وأن يؤسس إستراتيجية إغرائية وصفية تعيينيه قادرة على إثارة اهتمام القارئ وشده بكل أساليب الترغيب و الانتباه إلى العمل الأدبي.

يرتبط أهم مبحث في دراسة العنوان وتحليله ، بالحديث عن وظيفته أو وظائفه ، حيث تعد هذه الأخيرة من المباحث المعقدة للعنوان لذا اتجه العديد من الدارسين إلى الإفادة من وظائف اللغة التي تكلم عنها " رومان ياكبسون " ، حيث يرى أن كل فعل تواصلي لغوي يقوم على ستة عوامل غير قابلة للتصرف وهي[٢]:

السياق
المرسل ← الرسالة ← المرسل إليه
الصلة
السنن

وكما يبين المخطط فإن كل واحد من هذه العوامل الستة تطابق وظيفة لغوية مختلفة :

- المرسل (الباث): وعنه تنشأ الوظيفة التعبيرية أو الانفعالية.
- المرسل إليه (المتلقي) : وظيفته إفهامية.

---

(١) نفسه ، ص ١٠.

(٢) انظر : برنانط فاليت ، النص الروائي □ تقنيات ومناهج □ ، ترجمة : رشيد بن جدو ، المشروع القومي للترجمة ص ٧٢.

- الرسالة : وظيفة إنشائية أو جمالية
- السياق : وظيفته مرجعية.
- الصلة : الوظيفة الإنتباهية.
- السنن: وظيفته معجمية أو ما وراء لغوية يتحقق بها التفاهم بين المرسل والمرسل إليه(١).

يقدم لنا " هنري ميتران " في هذا الصدد و بالاعتماد على مجموعة من الدراسات المتميزة للعنوان والتي استعار منها المنهج والمصطلح نظريته في تحليل العنوان ، ليعين أهم الوظائف التي يضطلع بها والمتمثلة في:

أ- الوظيفة التعيينية (التسمية) .

ب- الوظيفة التحفيزية : وفيها يتحدث ليوهوك عن الوظيفة الذرائعية.

ج- الوظيفة الإيديولوجية : بتقديم شبكة قراءة تساعد على تحديد البعد الإيديولوجي الذي يوحي به العنوان(٢).

يرى " شارل غريفل " بأن العنوان يقوم بدور تعريف الكتاب والإشارة إلى محتواه ويبرز قيمته ، كما يتحدث ليوهوك عن نفس العناصر ، إذ يعتبر العنوان مجموعة من الدلائل اللسانية التي تأتي عادة في بداية النص من أجل تعينه مشيرة إلى محتواه العام وقاصده إثارة الجمهور المستهدف (٣).

وهكذا فإن وظائف العنوان بقيت تطرح مجموعة من الإشكالات ، حتى

---

(١) انظر : محمد الهادي المطوي ، شعرية عنوان كتاب الساق على الساق في ماهو الفرياق ، مجلة عالم الفكر ، م ٢٨ ، ع١٠ ، الصادر عن المجلس الوطني للفنون والثقافة والآداب ، الكويت ، ١٩٩٩، ص ٤٥٩.

(٢) انظر : إلهام علول ، الفضاء النصي في رواية ذاكرة الماء ، مقال منشور ضمن كتاب الملتقى الوطني الخامس حول أعمال عبد الحميد بن هدوقة ، دار الثقافة لولاية برج بوعريريج ، مطبعة دار هومة ، ٢٠٠٢ ، الجزائر ، ص ٣٠٠.

(٣) انظر : حميد لحمداني ، عتبات النص الأدبي ، مجلة علامات ، ج ٤٦ ، م ١٢ ، شوال ١٤٢٣ / ديسمبر ٢٠٠٢، ص ٣٥/٣٤.

ظهرت دراسة جيرار جينيت (١٩٨٧) في كتابه "عتبات" حيث تناول فيه الموازيات النصية بصفة عامة وعولج العنوان بعمق وبصيغة منهجية ، انطلاقا من تحديد موقعه وتاريخ ظهوره وصيغة وجوده وخصائص هيئته التواصلية ووظائفه ، هذه الوظائف التي تبناها جنيت وسعى إلى تطويرها وإعادة ترتيبها حسب الفاعلية انطلاقا من المتن الروائي الحديث والتي تتفق أيضا مع وظائف " ليوهوك " الثلاث والمتلخصة في : التعيين والإشارة إلى المحتوى وإغواء المتلقي وكلاهما يركز على الوظيفة التعيينية التي تحدد جنس وهوية النص [١]، ويحدد جيرار جنيت وظائف العنوان كالآتي :

١- الوظيفة التعيينية f . désignations

٢- الوظيفة الوصفية f. descriptive

٣- الوظيفة الإغرائية ductive éf. s

٤- الوظيفة الإيحائية connotative. f .[٢]

أ- الوظيفة التعيينية:

تعتبر هذه الوظيفة من أهم الوظائف التي يقوم بها العنوان ، حيث يقوم بتسمية النص وتعيينه ومباركته ، مانحا للمتلقي فرصة التعرف على النص بكل دقة وصرامة وبأقل ما يمكن من احتمالات اللبس ؛ لأن العنوان هو اسم العمل تماما مثل اسم العلم وأسماء المواضع في علاقتها بالأشخاص والمواضع التي تعينها . واختيار " جيرار حنيت " لهذا المصطلح يستند إلى التمييز الذي قام به كربيه (kirpik) لاسم علم ،

---

(١) - انظر : شعيب حليفي ، هوية العلامات ، مرجع سابق ،ص ٣٦.

(2) - seuils. p 74/88/89 ،Gérard Genette

باعتباره معينا صارما في منطق هذا الأخير ، فالمعين ما يعين شيئا بصرامة[1].

ب- الوظيفة الوصفية :

تصلح هذه الوظيفة لوصف النص بواسطة ملمح من ملامحه ، الذي قد يكون متعلقا بالمحتوى أو بالموضوع أو بالشكل والمحتوى ، ومن بين المصطلحات المعبرة بأمانة وصدق عن روح هذه الوظيفة مصطلح « الوظيفة اللغوية الواصفة » ، التي تعتبر العنوان في الدرجة الثانية ؛ فليس هناك لغة واصفة بدون لغة من الدرجة الأولى ، بحيث يمكن للغة الثانية أن تعالجها (اللغة الأولى هي النص)[2].

ج- الوظيفة الإغرائية:

يمنح العنوان فكرة أولية عن النص ، وبقدر ما يكون هذا العنوان جذابا ولو مبدئيا فإنه يترك انطباعا وأثرا لدى المتلقي وبالتالي فإن على الكاتب أو الناشر أن يعي ضرورة هذه الوظيفة التي تعمل على إثارة فضول المتلقي وذلك بالاعتناء بطريقة تأليف العنوان من حيث الحروف والمهارة في الكتابة وفي موقعه وفي اختزاليته للنص ، ويرى العديد من النقاد أن جزءا هاما من الأساليب المستعملة في العنونة تهدف إلى ربح رضا الجمهور مثيرة فضوله ومن بينها :

١- أن تحوي العناوين أماكن مشتركة ومفاهيم مقبولة وقيما معترفا بها من قبل الرأي العام والتي تستدعي شعورا بالانتماء و

---

(١) - انظر : جوزيب بيزا كامبروني وظائف العنوان ، مقال منشور ضمن سلسلة وقائع سيميائية جديدة تصدر عن المطبوعات الجامعية في ليموج ، ع ٨٢ ، ٢٠٠٢ ، فرنسا ، ترجمة : عبد الحميد بورايو " أستاذ التعليم العالي بجامعة الجزائر "،٢٠٠٤، ص ٤٠ /٠٥ .

(٢) - نفسه ، ص ٠٦ /١٠ .

بالتلاؤم، وتلقى بهذا موافقة المرسل إليه.

٢ـ صور بيانية مثل : الإلماع الذي عن طريقه تستثار الأفكار ، ويترك تطويرها للمتلقي.

٣ـ الحجاج.

٤ـ فنيات تهدف إلى فرض حضور العنوان، أي جعله واضحاً كالتناقض الظاهري أو المقابلة أو التقديم والتأخير أو النعت بالإشارة أو صيغة الأمر أو التعيين بالاسم(١)

د- الوظيفة الإيحائية:

تبدو الوظيفة الإيحائية ظاهريا سطحية إشارية للمحتوى ، وتنهض هذه الوظيفة على الإيحاء بالمعنى ، فالكاتب يخاطب من القارئ ثقافته وملكاته ، ويستعمل من اللغة طاقتها في الترميز وليس همه التوصل إلى المضمون أو الشكل بقدر ما تعنيه مفاجأة القارئ ، وتدخل في هذا الباب العناوين القائمة على الاستعارة ، فالعناوين القائمة على الاستعارة تلمح إلى الموضوع أو القصة أو الشخصية أو المكان أو سواهما دون أن تقيم حاجبا بين النص وقارئه . إن العنوان هنا يعد كاشفا للمعنى إذ يقوم على توليده في الذهن المتلقي أكثر من قيامه على توضيحه ، فالعنوان بالمعنى الإيحائي يقوم ببلبلة الأفكار، لا ترتيبها على حد تعبير إيكو (٢).

كما أسلفنا يقدم السيد حافظ روايته بعنوانين " حتى يطمئن قلبي " و " لكن ليطمئن قلبي " يؤطران مجموعة من العناوين الفرعية ،يعلن الروائي منذ البدء عن إشراك القارئ في إختياره للعنوان الذي يراه مناسبا في

---

(١) انظر : جوزيب بيزا كامبروني ، وظائف العنوان ،مرجع سابق ، ص ١٦/١٢.

(٢) انظر : ناصر يعقوبي ، اللغة الشعرية وتجلياتها في الرواية العربية (١٩٧٠/٢٠٠٠)، المؤسسة العربية للنشر ، ط١ ، بيروت ، لبنان ، ٢٠٠٤، ص ١٠٢/ ١٠٣.

ربط العلاقة بين العنوان والنص ويخاطبه بهذا " هذه سردية ... عزيزي القارئ ..أنت شريكي وصديقي " [١]، ولعل تحلي السيد حافظ بهذا العقد الضمني بين المؤلف والقارئ يعود إلى اطلاعه الواسع على الفتوحات التي جاءت بها نظرية القراءة وإحاطته المعرفية بالإشكالات التي تحوم بالنصوص فيما يخص قضايا القراءة وإشكالات التلقي والتأويل ، فقد أهملت المقاربات الأدبية والنقدية لحقبة طويلة قطبا أساسا من أقطاب العملية الأدبية ألا وهو المتلقي ، متناسية بذلك دور المبدع الحقيقي في النص من خلال النقد والتحليل والممارسة ، فالمتلقي أو القارئ هو الذي يعطي للنص معناه ويحيله من الوجود بالقوة إلى الوجود بالفعل والكاتب يخاطب المتلقي مباشرة ويدعوه للإسهام معه في عملية تكوين النص فالنص ليس في وسعه أن يمتلك المعنى إلا عندما يكون قد قرئ [٢]، وهكذا ما عاد القارئ مجرد متلق سلبي ؛ إذ أنه يقوم بنشاط ذهني مزدوج يتلقى اقتراحات المؤلف ثم يعيد بناءها من جديد ليكشف نصه الخاص[٣]. ولم يلق القارئ الاهتمام المناسب ، إلا بعد أن أخذت مدرسة " كونستانس الألمانية " تقدم نظرية للقراءة سماها مؤسسها " هانس روبر ياوس " بـ : "جمالية التلقي " وبحسب هذه النظرية لا يمكن فهم النص عن طريق إظهار علاقته بمؤلفه أو الكشف عن بنيته العميقة فقط بل يجب تحليل العلاقة المتبادلة بين النص والقارئ ، فالنص بنية ثابتة وحروف ميتة من دون قراء، لأن القارئ هو المقصود من أي كتابة وهو الذي يعيد

---

(١) - السيد حافظ ، حتى يطمئن قبي ، مصدر سابق ، ص٠٨.
(٢) - انظر : محمد فكري الجزار ، العنوان وسيميوطيقا التواصل الأدبي ، مرجع سابق ، ص ١١٢.
(٣) انظر : حميد لحمداني ، القراءة وتوليد الدلالة ، ص ١٣.

تشكيل النص ويصنع دلالته من جديد ، لأن القراءة تفاعل بين الموضوع النص والوعي الفردي(١).

وقد اهتمت نظرية التلقي باشتغال العنوان ، وعملية القراءة نفسها هي عنصر أساسي في بنية النص ، بالرغم من أن مؤسسي نظرية القراءة لم يتحدثوا عن العنوان في أي موضع لكنه حضي بمكانة مفضلة مدمجة فيها، فالعنوان لا نستطيع معرفته والوصول إليه إلا بعد ولوج النص والمجازفة بفرضيات القراءة (٢).

في البداية العنوان " حتى يطمئن قلبي " أو العنوان الثاني " ولكن ليطمئن قلبي " يطرح إشكالية الماقبل والمابعد لأن الإطمئنان بإعتباره حالة نفسية تختص بها الروح ، هو نتاج ظرف مضطرب متسم باللاثبات ومرتبط أيضا بحالة اللاكذب ولا تصديق ، من هنا يؤسس هذا العنوان حالة إشكالية تضع المتلقي في رغبة إلى ولوج النص والغوص فيه من أجل إدراك ما سيطمئن المؤلف ويحيله إلى الثبات والتصديق ، ويعلن السيد حافظ أيضا منذ عتبة البدء الدخول في علاقة تناصية مع القرآن الكريم لا سيما العنوان الثاني المأخوذ من سورة البقرة الآية (٢٦٠)، في قصة سيدنا إبراهيم عليه السلام حينما حاج ربه في مسألة الإحياء والبعث من غير شك في الله تعالى ، ولعل وجه الشبه هنا في حادثة سيدنا إبراهيم عليه السلام والرواية يتمثل في أن السيد حافظ حاول أن يحاجج التاريخ ويحاوره وأن يعاينه جماليا وفنيا مستدعيا مجموعة من الوقائع التاريخية

---

(١) انظر :جان ستاروبنسكي ، إيف شيفريل ، دانيال هنري باجو ، في نظرية التلقي ، ترجمة : غسان السيد ، ط ٠١ ، ٢٠٠٠ ، دارالغد ، دمشق ، سورية ، ص١١١.
(٢) انظر : جوزيب بيزا كامبروني ، وظائف العنوان ،مرجع سابق ، ص١٦.

والشخصيات التراثية " أنا لا أحكي التاريخ لكم بل أصححه"[١] ، وإن كنت لا أوافقه في بعض قراءاته الروائية لتاريخنا العربي ، ولعل هذا من الإشكاليات التي يطرحها التناص بحكم الفيسفساء التي يخلقها داخل النصوص إذ تجتمع المعطيات الدينية والتاريخية والاجتماعية والأدبية ، و تتضاعف المشقة على الكاتب إذ لابد له من خلق نص متكامل ولكن خلقته هاته مرتبطة بنصوص سابقيه ومعاصريه، و التناص (l´intertextualité) مصطلح حديث العهد في الدراسات النقدية، غير أن جذوره تمتد إلى أزمان سابقة فهو قديم محدث بعث من جديد على يد البنيوية و السيميائية ، ابتدءا بالشكلانيين الروس حيث انطلقت الشرارة الأولى لنظرية التناص على أيديهم ، وقد تجلى ذلك في كتابات شلوفسكي (cholovisky) ثم ميخائيل باختين (M.bakhtine) ، لتستلمها فيما بعد الباحثة البلغارية جوليا كريستيفا (Julia kristiva)[٢] ، ليتناول بعدها عدد كبير من الدارسين موضوع التناص بالإضافة والتعديل بصورة اتسع معها أفق هذا المفهوم واتضحت معالمه ، أمثال : (ميكائيل ريفاتير ، تزفتان تودوروف ، رولان بارت ، جيرار جنيت....)

وقد أجمع أغلب النقاد على أن كريستيفا هي أول من وصل إلى تحديد صياغة التناص صياغة دقيقة ومناسبة لوصف مختلف أشكال التداخل والتفاعل بين نص وغيره من النصوص ، وذلك من وضع وتأصيل مصطلح التناص ، من خلال أبحاثها المنشورة في مجلتي "تيل كيل" (tel quell) و"كريتيك" (critique) والتي أعيد نشرها في كتابيها "

---

(١) السيد حافظ ، حتى يطمئن قبي ، مصدر سابق ، ص٠٦.
(٢) انظر : حسين قحام ، التناص ، مجلة اللغة و الأدب ، مجلة أكاديمية تصدر عن قسم اللغة العربية وآدابها ، كلية اللغات والآداب ، جامعة الجزائر ، ع ١٢ ، ديسمبر ، ١٩٩٧ ، ص١٢٤.

سيموتيك " Semotike ١٩٦٩، ونص الرواية (le text de roman) ١٩٧٠ ، وقد اشتهر حديثها عن وجه استعمالاته إلى حدود كتابها " ثورة اللغة الشعرية " (la revolution langage poétique 1974)[١] ، وتعرف التناص على أنه "مجال تلاقي وتداخل وتفاعل واندماج وتحاور لمجموعة من النصوص" [٢]، ويستخلص الناقد المغربي " محمد مفتاح "مفهوم التناص بناء على مجموعة من التعاريف على أنه « تعالق " الدخول في علاقة " نصوص مع نص ، حدث بكيفيات مختلفة »[٣]. وباعتبار أن العنوان جزء لا يتجزأ من النص وله حكمه ، من حيث النصية والإنتاجية الدلالية فإنه بالضرورة معني بأشكال التناص وآلياته ، سواء مع عناوين أو حتى مع نصوص ، بل أنه يحوي بين طياته وظيفة تناصية إذا كان يحيل على نص خارجي يتناسل معه و يتلاقح شكلا وفكرا ، وهكذا يمكن أن يشغل العنوان علامة مزدوجة حيث أنه في هذه الحالة يحتوي النص الذي يتوجه وفي نفس الوقت يحيل على نص آخر[٤] ، وبما أن العنوان مادة لغوية في المقام الأول ، فإنه يتناص مع اللسان الاجتماعي وما يتكون منه من نصوص وخطابات ...الخ ، ويتناص كذلك مع عمله متوصلا - عبر المتلقي - إلى أن يكون حلقة ربط لغوية بين الاثنين اللسان الاجتماعي والعمل، وبقدر ما تنتقص القاعدة اللغوية بغياب السياق على العنوان بقدر ما ينفتح هذا الأخير على عالم النصوص والخطابات[٥].

---

(١) انظر : محمد وهابي ، مفهوم التناص عند جوليا كريستفا ، مجلة علامات في النقد ، مجلد ١٤ ، ع ٥٤ ، شوال ١٤٢٥ ، ديسمبر، ٢٠٠٤، ص٣٨٠ /٣٨١.
(٢) نفسه ، ص ٣٩١.
(٣) انظر : محمد مفتاح ، تحليل الخطاب الشعري "إستراتيجية التناص" ،المركز الثقافي العربي ، ط ٠٣ ،الدار البيضاء ،بيروت ، ١٩٩٢ ،ص ٢٢ /٢١
(٤) - انظر : جميل حمداوي ، السيميوطيقا والعنونة ، مرجع سابق ، ص ٩٨.
(٥) - انظر : محمد فكري الجزار ، العنوان وسيميوطيقا التواصل الأدبي ،مرجع سابق، ص ٣٦.

- أما عن العلاقة النصية التي تربط العنوان الرئيسي مع العناوين الفرعية التي أوردها الكاتب بعد الفواصل التي أدرجها في النص الأصلي والتي كما قلنا هي أقرب إلى الإخراج التلفزيوني، فيمكن أن أقول أن العناوين الداخلية المعروضة أدناه ، تتميز هي أيضا بنفس الدلالات التي التي جاء بها العنوان على النحو التالي :

العنوان	مجموعة التصورات
الرئيسي: ١- حتى يطمئن قلبي ٢- ولكن ليطمئن قلبي	حالة نفسية، الماقبل / المابعد، استدعاء الديني والتاريخي، الاستدراك على الوقائع، نزعة الشك ، اللايقين واللاثبات.
العناوين الفرعية	
لا مار وضوء المكان ركعتان على روح أبي ذر الغفاري وما حكت هوى عن العالية والجوع يسرق الفرح من العشاق والعشق حتى الجنون وللعشق بهاء وضياء وللعشق جنون الملائكة ركعتان على روح إخناتون وعندما غاب هواك ركعتان على روح جلال الدين الرومي سلطان العاشقين ركعتان	عناوين معبرة عن حالة نفسية العشق ، الضوء ، ،الغياب استدعاء الديني والتاريخي الإستدراك على الوقائع اللايقين واللاثبات في الغياب وإستدعاء سلاطين العشق والملائكة لأن حالة الحب العشق هي حالة تجعل من النفس على قلق كأن الريح تحتها ، كما أورد الكاتب في بداية عمله.

خاتمة :

في آخر هذا العمل لا أود أن أعرض نتائج الدراسة فأريد كما أراد السيد حافظ أن أكسر الخطية المعتمدة في سرد الخاتمة بل أستغلها للإعتراف ، فأعترف بأن تجربة السيد حافظ الروائية تجربة فريدة، يتميز بخيال متسع ولغة مشرقة، وقدرة فنية على تصوير عوالمه الروائية (عالمه الشخصي، عالم الشخصيات ، العوالم الواقعية والتاريخية..إلخ) ، تصويرا يجعل من التاريخ والتراث المستدعى إلى نصوصه مختلفا تماما عن الخطية المعروفة بسرد الأحداث وتعاقبها ، إذ ينقل الأحداث ويستثمر فيها فنيا وبشحنها عن طريق اللغة والمخيال والحوار والتقنيات التي أتاحتها له الرواية الجديدة ، بجماليات تجعلك مشدودا إلى قراءة جل أعماله الروائية والمسرحية والقصصية .

هوامش :

١. إلهام علول ، الفضاء النصي في رواية ذاكرة الماء ، مقال منشور ضمن كتاب الملتقى الوطني الخامس حول أعمال عبد الحميد بن هدوقة ، دار الثقافة لولاية برج بوعريريج ، مطبعة دار هومة ، ٢٠٠٢ ، الجزائر .

٢. برنانط فاليت ، النص الروائي تقنيات ومناهج ، ترجمة : رشيد بن جدو ، المشروع القومي للترجمة ، ١٩٩٩.

٣. جان ستاروبنسكي ، إيف شيفريل ، دانيال هنري باجو ، في نظرية التلقي ، ترجمة : غسان السيد ، ط ٠١ ، ٢٠٠٠ ، دارالغد ،دمشق ، سورية .

٤. جمال بوطيب ، العنوان في الرواية المغربية : حداثة النص / حداثة محيطه ، مقال منشور ضمن كتاب الرواية المغربية "أسئلة الحداثة" دار الثقافة للنشر التوزيع ، ط ٠١ ، ١٩٩٦ ، الدار البيضاء ، المغرب ،

٥. جميل حمداوي ، السيميوطيقا والعنونة ، مجلة عالم الفكر ، م ٢٥ ، ع ٠٣ ، مارس ، ١٩٩٧ ، الصادرة عن المجلس الوطني للثقافة و الفنون والآداب ، دولة الكويت ،

٦. جوزيب بيزا كامبروني ، وظائف العنوان ، مقال منشور ضمن سلسلة وقائع سيميائية جديدة تصدر عن المطبوعات الجامعية في ليموج ،ع ٨٢ ، ٢٠٠٢ ، فرنسا ، ترجمة : عبد الحميد بورايو " أستاذ التعليم العالي بجامعة الجزائر " ، ٢٠٠٤.

٧. حميد لحمداني ، القراءة وتوليد الدلالة ، المركز الثقافي العربي ، ط ٠١ ، ١٩٩٤، بيرو ت ، الدار البيضاء ،.

٨. حميد لحمداني ، عتبات النص الأدبي ، مجلة علامات ، ج ٤٦ ، م ١٢ ، شوال ١٤٢٣ / ديسمبر ٢٠٠٢،

٩. رشيد بن مالك ، سيميائية العنوان في رواية " نوار اللوز " ، مقال منشور ضمن كتاب الملتقى الوطني السابع حول أعمال عبد الحميد بن هدوقة ، دار الثقافة لولاية برج بوعريريج ، مطبعة دار هومة ، ٢٠٠٢ ، الجزائر

١٠. السيد حافظ ، حتى يطمئن قلبي ، مركز الوطن العربي –رؤيا - ، ط٠١، القاهرة ، ٢٠١٧،

١١. السيد حافظ ، كابتشينو (حكاية الروح الثانية)، مركز الوطن العربي رؤيا،ط٠٢ ، القاهرة ،٢٠١٧.

١٢. شعيب حليفي ، هوية العلامات (في العتبات وبناء التأويل) ، مطبعة النجاح الجديدة ، ط ٠١ ، ٢٠٠٥، الدار البيضاء ، المغرب ،

١٣. شعيب حليفي ، هوية العلامات في العتبات وبناء التأويل ، مطبعة النجاح الجديدة ، ط٠١ ، الدار البيضاء ، المغرب ، ٢٠٠٥.

١٤. عبد الفتاح الجحمري ،عتبات النص (البنية والدلالة)،منشورات الرابطة،ط٠١،

١٩٩٦ ، الدار البيضاء ، المغرب.
١٥ـ محمد الهادي المطوي ، شعرية عنوان كتاب الساق على الساق في ماهو الفرياق ، مجلة عالم الفكر ، م ٢٨ ، ع ٠١ ، الصادرة عن المجلس الوطني للثقافة والآداب والفنون ،١٩٩٩ ، الكويت .
١٦ـ محمد فكري الجزار ، ، العنوان وسيميوطيقا التواصل الأدبي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، مصر، ١٩٩٨.
١٧. ناصر يعقوبي،اللغة الشعرية وتجلياها في الرواية العربية (١٩٧٠ / ٢٠٠٠) ،المؤسسة العربية للنشر ،ط٠١، ٢٠٠٤ بيروت،لبنان.
١٨. وليد خشاب ،دراسات في تعدي النص،المجلس الأعلى للثقافة ،١٩٩٤.
١٩. G- Genette . seuils . p 60 / 62

السيرة الذاتية

د. كمال بن عطيه

١ - المعلومات الشخصية :

الاسم واللقب : كمال بن عطية BENATIA KAMAL
تاريخ ومكان الميلاد: ٣١ /1982/12 – مسعد/الجلفة -
الجنسية: جزائرية
رقم الهاتف النقال : ٧٩٩٨٤٢٤٨٢(٢١٣+)
البريد الالكتروني: benataik@gmail.com

٢ - المسار العلمي :

١ - الليسانس في اللغة العربية وآدابها ، جوان٢٠٠٥ "المدرسة العليا للأساتذة –الجزائر العاصمة".
٢ - الماجستير في قضايا الأدب والدراسات المقارنة جويلية٢٠٠٨ "الجامعة المركزية –الجزائر-"
٣ - دكتوراه العلوم (٢٠١٤)وشهادة التأهيل الجامعي ديسمبر(٢٠١٥)" جامعة الجزائر.

٣ - المهام البيداغوجية والعلمية :

١ - عضو اللجنة العلمية لقسم اللغة العربية وآدابها - جامعة الجلفة (٢٠١٤/٢٠١٧).
٢ - عضو لجنة التكوين في الدكتوراه للطور الثالث"قضايا الأدب والدراسات النقدية والثقافية المقارنة " للموسم الجامعي ٢٠١٦/٢٠١٧ .
٣ - عضو لجنة التكوين في الدكتوراه للطور الثالث " قضايا الأدب والدراسات النقدية والثقافية المقارنة" للموسم الجامعي ٢٠١٧/٢٠١٨ .
٤ - عضو لجنة التكوين في الدكتوراه للطور الثالث "الدراسات النقدية "للموسم الجامعي ٢٠١٨/٢٠١٩ .
٥ - عضو مخبر بحث " اللغة والتواصل " بجامعة المدية (إلى غاية ٢٠١٨/١٢/٣١)
٦ - رئيس مشروع البحث التكويني الجامعي (PRFU) بعنوان" التأصيل وإشكالية التوطين المعرفي في النقد العربي المعاصر" رقم الإعتماد: ٨٠٠٠١ UN1701201L00L03 ، تاريخ الإعتماد : ٢٠١٨/٠١/٠١

٤ –العضوية في اللجان العلمية (المجلات) :

١ - رئيس اللجنة العلمية للمجلة الدولية "تنوير" للدراسات النقدية والثقافية تصدر عن جامعة الجلفة.

٢ - عضو لجنة الخبراء في مجلة "حقائق" للدراسات الإجتماعية والثقافية ، تصدر عن جامعة الجلفة.

٣ - عضو اللجنة العلمية للمجلة "اللغة العربية وآدابها " تصدر عن جامعة البليدة.

٤ - عضو اللجنة العلمية لمجلة " معارف " تصدر عن جامعة البويرة .

٦ -عضو محكم في مجلة مجلة " الدراسات الثقافية واللغوية والفنية "،تصدر عن المركز الديمقراطي العربي برلين- ألمانيا.

٧ - عضو مراجع في مجلة " أفاق العلوم " تصدر عن جامعة الجلفة

٨ - عضو اللجنة العلمية للمجلة الدولية " المقري " جامعة المسيلة

٥ – الملتقيات والتظاهرات العلمية :

<u>أ - الدولية :</u>

١ - مداخلة بعنوان " نظرية التلقي وتوظيفاتها في قضايا الأدب الشعبي " في الملتقى الدولي الموسوم بـــ" البحث الميداني في الأدب الشعبي " والمنعقد في جامعة الجلفة، بتاريخ ١٧/١٦ ديسمبر ٢٠١٥.

٢ - مداخلة بعنوان " تداخل الجنس الروائي و الأوتوبيوغرافية في رواية الخبز الحافي لمحمد شكري " في الملتقى الدولي الموسوم بـــ "الأدب المغاربي وقضية الأجناس الأدبية " والمنعقد في جامعة البويرة ،بتاريخ ٩/٨ مارس ٢٠١٦.

٣ - مداخلة بعنوان "إشكالية التّجنيس وازدواجية النص البنائية " في الملتقى الدولي الموسوم بـــ "الأدب المغاربي وقضية الأجناس الأدبية " والمنعقد في جامعة البليدة، بتاريخ ١١/١٠ ماري ٢٠١٧.

٤ - مداخلة بعنوان " محنة ناصر حامد أبوزيد أو التفكير في زمن التكفير" في الملتقى الدولي الموسوم بـــ" الخطاب التكفيري في الفكر العربي الحديث والمعاصر" والمنعقد في جامعة القيروان ،تونس،بتاريخ ٢٢/٢٠أفريل ٢٠١٧.

٥ ـ مداخلة بعنوان " إشكالية توظيف المنهج الغربي في النقد الجزائري –عبد المالك مرتاض أنموذجا -" في الملتقى الدولي الموسوم بـــــ"واقع النقد الأدبي في الجزائر " ، جامعة الجلفة والمنعقد بتاريخ ١٣/١٢ديسمبر ٢٠١٧.

٦ ـ مداخلة بعنوان "معايير تقييم مذكرات الماستر لدى طلبة الأدب العربي بين المقتضيات العلمية والإجراءات المنهجية " في الملتقى الدولي الموسوم بـــــ "أساليب التقويم في الجامعة بين التحصيل العلمي والحاجة الإجتماعية ،بجامعة الجلفة، والمنعقد بتاريخ :١٢/١١ أفريل ٢٠١٨.

٧ ـ مداخلة بعنوان " آليات الإنتاج المعرفي والاستقصائي في التراث العربي" في الملتقى الدولي الممارسة النصية في المدونات التراثية بين التأصيل و الإنجاز ، بجامعة المدية ، والمنعقد بتاريخ:٢٨/٢٧ فيفري ٢٠١٩.

٨ ـ مداخلة بعنوان " التوظيف الأسطوري في الرواية الجزائرية/عبد الحميد بن هدوقة أنموذجا " في الملتقى الدولي أشكال التعبير في الخطابات الجزائرية المعاصرة، بجامعة وهران ، والمنعقد بتاريخ:٢٨/٢٧ ٢٥/٢٤/٢٣/ أفريل ٢٠١٩.

ب ـ الوطنية :

١ ـ مداخلة بعنوان " الوحدات الإستكشافية ودورها في بناء وتطوير مهارات وقدرات الطالب الإبتكارية والإبداعية " في الملتقى الوطني الموسوم بـــــ "آليات تطوير وتطبيق استراتيجيات التدريس وفق جودة التكوين الجامعي ومتطلبات الشغل " والمنعقد في جامعة الجلفة،بتاريخ ٢٠١٦/١٢/٠٨.

٢ ـ مداخلة بعنوان " إسهامات محمد بن أبي شنب في تشريحه للعامية الجزائرية " في الملتقى الوطني الموسوم بـ"التعدد اللهجي في الجزائر بين رهانات البحث اللساني والتنوع الجغرافي والثقافي والاجتماعي" ، جامعة الجلفة بالتنسيق مع مديرية الثقافة لولاية الجلفة ،والمنعقد بتاريخ :٢٧/٢٦ نوفمبر ٢٠١٨.

٣ ـ مداخلة بعنوان " النسوية وخطاب الثورة " في الملتقى الوطني الموسوم بـــ" الجزائر من الثورة إلى الثورة المضادة –حفريات في الرواية الجزائرية المعاصرة " والمنعقد في جامعة تيبازة ،بتاريخ ١٩ نوفمبر ٢٠١٨.

٤ ـ مداخلة بعنوان " إشكالية المنهج أو البحث عن المنهج في تحليل النص الأدبي" في الملتقى الوطني " إشكالية التعامل مع النص بين النظرية والتطبيق" والمنعقد في المركز الجامعي –بريكة ـ ،بتاريخ ١٢/١١ ديسمبر ٢٠١٨ .

٥ ـ مداخلة بعنوان " الأدب الرقمي والمرأة " في الملتقى الوطني " إشكاليات الأدب الرقمي " بالمدرسة بالعليا للأساتذة ببوزريعة ، الجزائر العاصمة ، والمنعقد بتاريخ :١٩ ديسمبر٢٠١٨.

٦ ـ مداخلة بعنوان " أيّ مستقبل للأدب التفاعلي" في الملتقى الوطني الأدب التفاعلي و إشكالياته التواصلية والجمالية ، بجامعة الجلفة ، والمنعقد بتاريخ ٢٠ فيفري ٢٠١٩.

٦- المقالات والمنشورات :

١ ـ كتاب مطبوع عن دار الأوراسية/الجزائر،بعنوان"شعرية الخطاب في الرواية الجزائرية المعاصرة"

٢ ـ مقال ضمن كتاب جماعي " الأدب المغاربي وقضية الأجناس الأدبية " المقال بعنوان "تداخل الجنس الروائي و الأوتوبيوغرافية في رواية "الخبز الحافي" للمغربي محمد شكري"مؤسسة الوراق ، عمان ، الأردن ٢٠١٩.

٣ ـ مقال بعنوان " شعرية النص الجامع " مجلة دراسات في العلوم الإنسانية والإجتماعية ،مجلد ٠٢ ،ع٠٢،عمان ،الأردن.٢٠١٩.

٤ ـ مقال بعنوان " النزعة الكوزمبوليتية في الأدب المقارن " مجلة دراسات وأبحاث / الجلفة ،صنف ج ، مجلد١١ ع٠١/ مارس ٢٠١٩، السنة١١.

(www.asjp.cerist.dz/en/presentationRevue/20)

التناص القرآني في رواية

مسافرون بلاهوية للسيد حافظ

من إعداد الدكتور/ عطى اللّه الناصر

معهد اللغة والادب العربي
المركز الجامعي – مرسلي عبد الله- تيبازة
البريد الالكتروني :attallah_naceur@yahoo.fr
رقم الهاتف : 0777.79.04.56

التناص القرآني في رواية
مسافرون بلاهوية للسيد حافظ

إن تداخل النصوص أو تحاورها أو تكثيفها في بناء رسوبي عميق هو المقترب التناصي الذي بموجبه تتعالق النصوص ويفسر بعضها بعضا ،هذه الآلية لم تكن غائبة عن الوعي الإبداعي العربي ويبدو ذلك في نصوص صريحة وغير صريحة يؤكد فيها أصحابها إدراكهم لهذه السمة التي تميز بناء النص النثري على وجه الخصوص ،وموضوع التناص من أهم المفاهيم التي اهتمت بها الشعرية الغربية لما له من فعالية إجرائية في تفكيك النص، وتركيبه، والتغلغل في أعماقه وشعوره الإبداعي، وإذا كان هذا الأخير مصطلحا نقديا تسلح به النقاد العرب الأقدمون تحت تسميات عديدة مثل السرقات الشعرية، والتضمين، والنحل، والانتحال، والأخذ ،والتأثر،فإن النقاد والدارسين المعاصرين العرب عوضوه بمصطلح التناص بديلا عنها، واهتموا بالجانب الإيجابي فيه والذي يتمثل في البحث عن أصول الإبداع ومكوناته الجنينية وعلاقات التفاعل والتأثر والتأثير.

١- مقاربة مفهومية للتناص :

يولد النص الأدبي عامة بعد مخاض عسير و قد انتظمته طقوس متعددة عبر مراحل معقدة انطلاقا من تناحرات الوعي و اللاوعي داخل الذات المبدعة(*)، و انتهاء بعالم النص نفسه مرورا براهنية اللحظة، وأسئلة المحيط المتشابكة(١)، إذ لا يمكن أن يأتي نص من فراغ بل يتأسس معناه

(*) يقصد بذلك حالات الشعور و العقل، و فوضى اللاشعور لحظة إنتاج النص من طرف مبدعه.

(١) ينظر: ابراهيم الحجري : " شعرية التناص في القص المغربي الراهن"، مجلة عمان الثقافية، الأردن ، العدد ١٧،٢٠٠٥ ص ٠٥.

انطلاقا من الانفتاح و ربط علاقات التفاعل الفني مع مختلف الثقافات و النصوص، قديمها و حديثها استلهاما لها و تحاورا معها ، مما يعكس بدوره إحدى جوانب سر النص في لا نهاية تجاربه و في بنيته التي لا تطمئن إلى حال و لا تستقر على هيئة معينة ، مؤكدة أن حذاقة الكاتب والأديب ليست مرهونة بتطويع اللغة و مهاراته في الرسم الفني بالكلمات وحسب ، و إنما تتعدى ذلك إلى ما يختزنه من تجارب في المعيش اليومي و في المقروء أيضا متجاوزة أن يبقى النص المكتوب سوى هندسة استرجاعية لما كانبل هندسة تضبط ما يكون أيضا، و تأسيسا لما تقدم نجد أنفسنا حيال فكرة جامعة مفادها أن النص الأدبي هو فسيفساء _كما قالت جوليا كريستيفا_من النصوص الممتدة في مخزون ذاكرة مبدع و هذا ما تصطلح عليه الدراسات النقدية الحديثة بالتناص.

إن التناص" l'intertextualité"من المفاهيم النقدية التي ظهرت حديثا وقد وقع على معان ودلالات ومفهومات مختلفة تفضي في مجملها إلى تفاعل النصوص وتداخلها و تعالقها ولقد استقطب

مصطلح التناص عددا من المشتغلين في حقل النقد الأدبي _ سواء من نقاد الغرب أو النقاد العرب _ بالإضافة إلى العديد من الكتاب الذين قد اجتهدوا في إيضاحه ، و تحديد معالمه النظرية و التاريخية كل من منظوره، و يشير روبرت شولز إلى هذا المصطلح قائلا « إنه اصطلاح أخذ به السيميولوجيون مثل "بارت" و"كريستيفا" و "ريفاتير" و هو اصطلاح يحمل معاني وثيقة الخصوصية تختلف بين ناقد و آخر، و المبدأ العام فيه هو أن النصوص تشير إلى نصوص أخرى ...لذا فإن النص المتداخل هو: نص يتسرب إلى داخل نص آخر ليجسد المدلولات، سواء

وعى الكاتب بذلك أو لم يع»[١] .
غير أنه ليس هناك تعريف موحد لمفهوم التناص فهو « مصطلح عائم بالنظر إلى المرجعية و الممارسة والظاهرة الإبداعية من جهة، و بالنظر إلى طبيعة المفهوموحداثته من جهة أخرى »[٢].

لقد ارتبط مفهوم التناص في بادئ الأمر بالشكلانيين الروس وبالتحديد مع "شلوفسكي" فقد كتب يقول « إن العمل الفني يدرك في علاقاته بالأعمال الأخرىو بالاستناد إلى الترابطات التي نقيمها فيما بينها و ليس النص المعارض وحده الذي يبدع في تواز و تقابل مع نموذج معين، بل إن كل عمل فني يبدع على هذا النحو»[٣].

ثمجاء الناقد السوفياتي ميخائيل باختين كذلك MIKHAIL BAKHTINE (١٨٩٥-١٩٧٥) الذي فتق الفكرة و حولها إلى نظرية حقيقية تعتمد على التداخل القائم بين النصوص، حيث يقول في هذا الإطار: « إن العمل الأدبي و الروائي بوجه خاص إطار تتفاعل فيه مجموعات من الأصوات أو الخطابات المتعددة، إذ تتحاور متأثرة بمختلف القوى الاجتماعية من طبقات ومصالح فئوية وغيرها... سواء في الحياة اليومية أو في الأدب»[٤].

فالخطاب الروائي إذن في نظر " باختين" مختمر بالأفكار العامة و تداخل أقوال غريبة معقودة بحوارات متعددة تكون في الأخير خطابا هو نسيج

---

(١) عبدالله الغدامي:" لخطيئة و التكفير – من البنيوية إلى التشريحية " قراءة نقدية لنموذج إنساني معاصر"-، النادي الأدبي الثقافي، ط١ ،١٩٨٥، ص ٣٢٠-٣٢١.
(٢)إبراهيم الحجري: "شعرية التناص في القص المغربي الراهن"، مجلة عمان الثقافية العدد ١١٧، ص٤٠.
(٣) نقلا عن :محمد عزام: " النص الغائب، تجليات التناص في الشعر العربي "(دراسة)، اتحاد كتاب العرب، مكتبة الأسد الوطنية ، دمشق ٢٠٠١، ص١٣.
(٤) ميجان الرويلي و سعد البازعي:" دليل الناقد الأدبي " إضاءة لأكثر من خمسين تيارا أو مصطلحا نقديا معاصرا – المركز الثقافي، بيروت/المغرب، ط٢، ٢٠٠٠، ص٢١١.

عدد كبير من الملفوظات المتداولة داخل بنية اجتماعية معنية، و هذا "الاتجاه الحواري" للخطاب يعطيه إمكانات أدبية و جوهرية[١] ، و هذا ما تؤكد عليه كذلك "كاترين كربراتأوريكيوني" بقولها :« إن التناص حوار يقيمه النص مع النصوص الأخرى و مع أشكال أدبية و مضامين ثقافية »[٢]، مما جعلنا نفهم أن النص الأدبي عامة، كما قال " كلود بريفو": « لا ينبت في المطلق، إنه يدخل في لعبة التوازن بين مختلف القوى الاقتصادية و الاجتماعية و النفسية و الماورائية ... »[٣].

إن فكرة الحوارية "dialogisme " التي تجسدت عند باختين ساهمت في إحلال مصطلح التناص على يد الناقدة الفرنسية ذات الأصل البلغاري "جوليا كريستيفا" J.kristiva التي أمسكت برأس الخيط و أخذت تتابع رصد هذا المصطلح مؤكدة من جهتها خاصة في دراستها النقدية والروائية على مفهوم التناص بقولها: « إن كل نص فسيفساء من نصوص أخرى أدمجت فيه بتقنيات مختلفة »[٤]، و قد أشارت في كتابها (علم النص) إلى أن فكرة تداخل النصوص و تقاطعها سبقها إليها العالم السويسري " دوسوسير-F .de saussure" الذي تكلم عن مصطلح التصحيف بقولها « إن مشكل تقاطع و تفسخ عدة خطابات دخيلة في اللغة الشعرية قد تم تسجيله من طرف سوسير في التصحيفات "anagrammes "...».[٥]

---

(١) voir:mikhail, bakhtine. <Le principe dialogue>, ED-seuil, 1981, P41

(٢)محمد خطابي : " لسانيات النص – مدخل إلى انسجام الخطاب- " ، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط١، ١٩٩٦، ص ٣١٥.

(٣) عبد القادر فيدوح: " الرؤيا و التأويل" ، ديوان المطبوعات الجامعية ،وهران ، ط١، ١٩٩٤، ص١٠.

(٤) G érard. Genette, les grands courants de la critique littéraire, ed du seuil, 1996، P46.

(٥) جوليا كريستيفا : " علم النص " ، تر: فريد الزاهي و مراجعة عبد الجليل ناظم ،دار توبقال للنشر، المغرب، ط٢ ، ١٩٩٧ ، هامش ص ٧٨.

وقد قدمت كريستيفا في سياق كلامها توضيحا لذلك التداخل النصيفي أشعار "لوتريامون - LAUTREAMONT " كمثال على التصحيفة الأساسية للمدلول النصي(١) - فعملية التناص التي أسست لها هو أسلوبامتصاص لنصوص أخرى والتداخل معها ليعلن في النهاية عن ميلاد نص جديد قام على هدم النصوص الأخرى .

وإلى جانب أعمال " جوليا كريستيفا" التي نشرتها في سلسلة المقالات بين عامي (١٩٦٧-١٩٦٦)، ومنذ أن صرحت برأيها هذا حول طبيعة النص هيمن مفهوم التناص وانتشر بشكل سريع و مثير، وتعددت دلالاته و أصبح مفهوما مركزيا ينتقل من مجال دراسي لآخر ، و من قطر إلى غيره من الأقطار، بل صار التناص بؤرة تتولد منه المصطلحات الكثيرة.

و لم يكن يدور بخلد " كريستيفا" أن تتولد مصطلحات تدور حول النص إلى هذا الحجم و تنتقل بسرعة في مختلف الأقطار، و هي تقف عند حدود التناص و النص المكون، و النص الظاهر(٢).

ودائما في ظل الزخم الهائل من الشروح تبيانا لمصطلح التناص وفاعليته في تشكيل بنية النص ذهب مجموعة من النقاد إلى تأكيد ما جاء مع "باختين" و ماقررته " جوليا كريستيفا"، ومن بين هؤلاء نجد الناقد "رولان بارت-R/BARTHES " الذي يعتبر أحد مقدمي مصطلح التناص بفرنسا مشيرا بدوره إلى هذا المفهوم ضمن كتابه (لذة النص) حيث يرى أنه « لا يوجد نص ينسج أساليبه من ذاته لأن النص المتداخل، أو ما يصطلح على تسميته بالتناص يعني : استحالة الحياة خارج النص اللامتناهي »(٣).

أما الناقد الفرنسي "جيرار جنيت-Gerard.Genette" فقد أعطى تعريفا للتناص على أنه " حضور فعال لنص في نص آخر، معتبرا أن

---

(١) ينظر : المصدر السابق ، ص٧٨.

(٢) ينظر: سعيد يقطين: " انفتاح النص الروائي "– النص و السياق- المركز الثقافي العربي المغرب/لبنان ، المطبعة ١، ٢٠٠١، ص ٩٣ – ٩٥.

(٣) رولان بارت : " لذة النص " ، تر: فؤاد صفا و الحسين سبحان، دار توبقال للنشر ، المغرب، ط١، ١٩٨٨، ص ٤٠.

التناصية هي تعالق أو تناغم أو انسجام أي كل ما يجعل نصا في علاقات مع نصوص أخرى بأسلوب واع أو غير واع"، [1]

إن النص الأدبي في نظر هؤلاء أفق جمالي مفتوح يأبى الانغلاق ، يتفاعل مع مختلف الأشكال الأدبية، و المضامين الثقافية و الاجتماعية و النفسية ... مما يجعله نصا مركبا، يتطلب من القارئ وعيا و جهدا كبيرين يتوقف على مدى اطلاعه المسبق لإدراك مضامينه، و يكشف عن المستتر وراء سطوره، و ما دون ذلك «تتعطل أي عملية فهم و استيعاب لهذا النص المركب ، بدون معرفة حقيقية بهذا النص الغائب ،و تخريج معانيه و إضاءة ظلماته الرمزية» [2].

٢- ملامح التناص في النقد العربي :

هذا، وقد تلقى العرب هذا المفهوم كعادتهم في تلقي جل ما يأتي من الغرب، و استخدموه في نقد الشعر خاصة، وذلك لكثرة ما في الشعر الحديث من الاعتماد على نصوص أخرى، حيث نجدهم قد ألفوا كتبا في هذا المجال، و كتبوا مقالات، و دراسات، و حتى أطروحات جامعية حول هذا المفهوم سواء من حيث التنظير أو التطبيق على الأدب القديم أو الحديث، نذكر منهم : سعيد يقطين في كتابه (النص الروائي، النص والسياق)، وحسين حمزة الذي وضع كتابا هو الآخر في التناص عند محمود درويش سماه (مراوغة النص)، أحمد الزعبي بكتابه أيضا (التناص في شعر محمود درويش)، و وائل بركات في كتابه (مفهومات في بنية النص– اللسانية – الشعرية الأسلوبية – التناصية)، و بشير

(1)G érard. Genette ": les grands courants de la critique littéraire "P47.

(٢) إبراهيم رماني " الغموض في الشعر العربي الحديث "،ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ص ٣٤٧.

القمري في كتابه(شعرية النص الروائي، قراءة تناصية في كتاب التجليات) وغيرها من الكتب[1]...

لكن ورغم التعريفات العديدة التي حاولت تبيان مفهوم التناص ورصده، و تحديد وظائفه في النص الأدبي إلا أنه ما زال يفتقد إلى تعريف موحد كما أقر أغلب الدراسين بالذكر و ربما هذا الذي دفع محمد مفتاح في كتابه (تحليل الخطاب الشعري/ استراتجية التناص) إلى رصده من خلال جملة من التعريفات نذكر بعضها :

١- إنه فسيفساء من نصوص أخرى أدمجت في النص المقروء بتقنيات مختلفة.
٢- نصوص يمتصها المبدع و يجعلها من عند ذاته، و يصيرها منسجمة مع فضاء بنائه و مع مقاصده.
٣- تحويل النصوص بتمطيطها أو تكثيفها بقصد مناقضة خصائصها و دلالتها أو بهدف تعضيدها.

ونخلص إلى أن التناص هو تعالق – الدخول في علاقة –نصوص سابقة مع نص حديث بكيفيات مختلفة [2] ، و هذا ما يجعل النص الأدبي في مجمله « حصيلة لسلسلة من التحولات النصية السابقة التي تنصهر و تتمازج فيما بينها، والتي يظن المبدع أنه صاحبها لكنها تتسلل إليه بطرق لا شعورية فهي عملية كيميائية تتم في ذهن المؤلف »[3].

---

(١) ينظر : عبدالله أبو هيف : " الحداثة في الشعر السعودي "، ص٩٦،و ينظر أيضا: إبراهيم خليل : " التناص في شعر محمد القيسي "، مجلة عمان الثقافية، الأردن، ع ١٢٠، ص ٠٤.
(٢) ينظر : محمد مفتاح : " تحليل الخطاب الشعري (إستراتيجيةالتناص)" ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب، ط٣، ١٩٩٢ ، ص١٢١.
(٣) أحمد يوسف : " القراءة النسقية و مقولاتها النقدية "، ج٢، دار الغرب للنشر و التوزيع، ط ٢٠٠٢، ص ١٢٤٥.

لذا نجد أنفسنا مضطرين لرصد هذا المصطلح داخل التراث النقدي العربي تبيانا لمدى تقارب أو تقاطع هذا المصطلح الحديث مع ما جاء به الخطاب النقدي العربي القديم في مصادره الأصلية و ربما كانت قضية تداخل النصوص من أهم القضايا التي شغلت نقادنا القدامى _ كما شغلت و لا تزال تشغل بال النقاد المحدثين اليوم _ ، خاصة و إن الدراسات النقدية آنذاك تمحور هدفها الأساسي و المنشود في " الوقوف على مدى أصالة الأعمال الأدبية المنسوبة إلى أصحابها و مقدار ما حوت من الجدة و الابتكار أو مبلغ ما يدين به أصحابها لسابقيهم من المبرزين من التقليد و الإتباع".(١)

بعد أن تعرضنا لأهم الآراء النقدية حول مفهوم التناص سواء في الدرس النقدي الغربي، أو في صنوه العربي و التي تمحورت حول فكرة رئيسية مفادها أن نظرية التناص ترمي إلى تجاوز أغلوطة استقلالية النص ، وتمنحه مقابل ذلك سمة الانفتاح، و التفاعل مع الآخر، و أنه يكتسب ما يحققه من معنى بقوة كل ما كتب قبله من نصوص يدفعنا هذا المنحى إلى التساؤل من جانب ثان: كيف يستطيع القارئ أو الباحث تحديد التناص في النص الحاضر؟ ما هي الطرق التي يمكن أن يتمظهر بها التناص للقارئ، و بها يتم كشفه في النص المقروء؟.

في هذا الإطار نقف عند بعض الدراسات التي تعرضت إلى تحديد هذه المظاهر والتي يمكن عرضها كما وردت فيما يلي:

١- النص الغائب: ونقصد به النص السابق الذي شارك في إنتاج النص اللاحق (الحاضر)، و بمعنى آخر هو «النص الذي تعاد كتابته تناصيا

---

(١) بدوي طبانة: " السرقات الأدبية" ، دار الثقافة ، بيروت ، لبنان ١٩٨٦ ، ص ٠٣.

في نص جديد و هو المصدر الذي يستقي منه النص الجديد المادة الأولية لإنتاجه، ويتضمن الرموز و الإشارات التاريخية و الاجتماعية والتراثية المختلفة التي تتوافر في النص، و لكنه يشير إليه ... »[1].

و يعتبر محمد عزام أن النص الغائب « مصطلح نقدي جديد، ظهر في ظل الاتجاهات النقدية الجديدة، و أن العمل الأدبي يدرك في علاقته بالأعمال الأخرى، فالأدب ينمو في عالم ملئ بكلمات الآخرين »[2]، و يصوغ لنا في ذات السياق مثالا يبين لنا فيه تأكيد العرب قديما على دور النصوص الغائبة في إنتاج النصوص الحاضرة فالشاعر العربي كان يطلب منه آنذاك في مرحلة التلقي أن يحفظ كثيرا من أشعار غيره ، ثم ينساها في مرحلة عطائه الشعري، لتدخل محفوظاته هذه في نسيج عطائه في شكل جديد و من ذلك ما يحكى عن خالد بن عبدالله البشري أنه قال: « حفظني أبي ألف خطبة، ثم قال لي : تناسها فتناسيتها، فلم أرد بعد ذلك شيئا من الكلام إلا سهل علي »[3]،و بالتالي فالنص الغائب مظهر من مظاهر التناص في النص الحاضر فلا تناص من دون نص غائب و لا نص غائب من دون تناص.

٢- الإحلال والإزاحة:

تعكس هذه الظاهرة طبيعة العلاقة بصورها المختلفة بين نص ما و النصوص التي كتبت قبل ظهوره حيث يقول حسين قحام أن: «النص عادة لا ينشأ من فراغ، و لا يظهر في فراغ إنه يظهر في عالم مليء

---

(١) خليل موسى : " قراءات في الشعر العربي الحديث و المعاصر "، منشورات اتحاد كتاب العرب. مكتبة الأسد الوطنية ، دمشق،٢٠٠٠، ص٣٣.
(٢) محمد عزام : " النص الغائب، تجليات النص في الشعر العربي(دراسة) " ص٤٠.
(٣) المرجع نفسه ، ص٥٠-٦٠.

بالنصوص الأخرى و من ثمة فإنه يحاول الحلول محل هذه النصوص أو إزاحتها من مكانها، و خلال عملية الإزاحة أو الإحلال هذه –وهي عملية لا تبدأ بعد اكتمال النص و إنما تبدأ منذ لحظات تخلق أجنته الأولى وتستمر بعد تبلوره و اكتماله – قد يقع نص في ظل نص أو نصوص أخرى و قد يتصارع مع بعضها،وقد يتمكن من الإجهاز على بعضها الآخر و لهذا تترك جدليات الإحلال والإزاحة بصماتها على النص »[١]ويضيف بقوله مؤكدا أن فهمنا و استيعابنا للنص يتوقف في كثير من الأحيان على قدرتنا في التعرف على النص الذي أزاحه أو حل محله [٢]، و بذلك يتجلى لنا التناص في النص الماثل أمامنا.

٣-السياق:

إن المعرفة الجيدة ، و الكافية للمتلقي بالسياق الذي أنتج ضمنه النص يفيد في معرفة التناص، و تحديد مجالاته، كون أن النص الأدبي «يستوعب ضمن بنيته بنيات نصية مختلفة يوظفها الكاتب سعيا منه إلى إنتاج الدلالة التي يرمي إليها سواء أكانت هذه البنيات موغلة في التاريخ أو معاصرة ، هذه البنيات المنتج في زمنيتها التاريخية تتجلى لنا ضمنيا أو مباشرة في النص ذاته »[٣] و بالتالي على القارئ - الملم بالسياق، والعارف تمام المعرفة به – من خلال تفاعله مع النص يستطيع الكشف عن البنيات المتناص معها و تحديدها.

فالنص المتداخل دائما« بحاجة إلى القارئ الذي يمتلك هذا السياق

---

(١) حسين قحام : " التناص " ، مجلة اللغة و الآداب (ملتقى علم النص) العدد١٢، معهد اللغة العربية و آدابها ، جامعة الجزائر ١٩٩٧، ص١٢٩.

(٢) ينظر المرجع نفسه ، ص١٣٠.

(٣) سعيد يقطين : " انفتاح النص الروائي - النص و السياق "، ص ٣٤.

الشمولي الواسع، ينطلق منه في دراساته التناصية للنصوص ، ومن ثم تكون الذات القارئة قادرة على إنتاج الدلالة المتوخاة من طرف الذات المبدعة و القابعة خلف (التناص)»[1].

٤ - المتلقي:

يعتبر المتلقي(القارئ) عنصرا هاما من العناصر التي لها دور حاسم و فعال في الكشف عن التناص، و في تحديد النصوص الغائبة التي استقى منها النص الحاضر والمقروء مادته في تشكيل بنيته و إنتاج دلالاته، والمتلقي المقصود هنا ، هو القارئ الذي يمتلك رصيدا علميا ، و ذاكرة تختزن ثقافة و خلفيات لغوية ومعرفية كبيرة، فالقراءة « لا تنطلق من فراغ، و إنما تكون دائما مبنية على نصوص و معارف سابقة مخزونة في موسوعة القارئ، ثم تتحرك و تنتعش كلما واجهت نصا و حصل تفاعل بين النص والقارئ »[2]، بل لقد ذهب رواد نظرية التلقي إلى اعتبار القارئ قطبا جماليا لا يتحقق العمل الأدبي إلا بواسطته حيث يقول إيزر :« و من هنا يمكن أن نستخلص أن للعمل الأدبي قطبين، قد نسميهما : القطب الفني ،و القطب الجمالي ، الأول هو نص المؤلف، و الثاني هو التحقق الذي ينجزه القارئ»[3].

ونستخلص انطلاقا من هذا المعطى أنه بالقراءة الجدية و الإيجابية و الواعية يمكن للقارئ تفكيك الخطاب الأدبي ليفحص أسراره و الأشياء المسكوت عنها ضمنه ، منفتحا في الوقت ذاته على العالم و الثقافة

---

(١) جمال مباركي : " التناص و جمالياته في الشعر المعاصر" ، ص١٥١.
(٢) أحمد بوحسن : " النص بين التلقي و التأويل " ، عن كتاب : من قضايا التلقي و التأويل، منشورات الآداب، المغرب ٩٩٥ ،ص١٢٦.
(٣) ولفغانغإيزر : " فعل القراءة ، نظرية جمالية التجارب في الأدب " ، تر: حميد الحمداني والجلالي الكدية ، مكتبة المناهل ، المغرب، ص١٢.

والنصوص التي شكلت هذا النص الماثل أمامه.
وللتناص أنواع كثيرة وحقول أدبية عديدة يستمد منها ، إذ نجد الكتاب والأدباء والشعراء يأخذون ويقتبسون من عدة مناهل أهمها التناص الديني الذي يحتوي على أهم مصادر من مصادر التشريع الإسلامي وهما القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف ، المصدر الأول الغني بالتيمات والإيحاءات والرموز البارزة التي يستطيع كل مبدع أن يقيم منها حجته في تبرير أو توضيح فكرة ما ،والمصدر الثاني الذي ينهل منه اقتداء وتتبعا لما أتى به سيد الخلق.

وهناك التناص الأدبي الشعري فهناك شعراء وأدباء يأخذون ويوظفون في نصوصهم الحاضرة نصوصا غائبة لمبدعين سبقوهم عبر مختلف العصور ، فمنهم من يمتص ومنهم من يجتر النص ومعناه ، ومنهم من يحاوره ويحادثه بتحفظ ، إضافة إلى التناص الأسطوري الذي نجده من بين المصادر والمستويات الأكثر توظيفا في الأعمال الأدبية بالرجوع لأولى العصور وما احتوته من أساطير مختلفة تتمثل في شخصيات أسطورية وأحداث بطولية وملاحم غابرة رسخها التاريخ في ذاكرة البشرية، وصارت تتردد وتتوارث من جيل إلى جيل رغم مرور الأزمنة واختلاف الأمكنة .

وأنا اليوم وبعد اطلاعي على مفاهيم التناص ومظاهره وأهم مستوياته أردت أن أركز على جانب من هذا التناص وهو التناص القرآني بحيث أتتبعه وأرصده في عمل أدبي روائي لشخصية أدبية بارزة عرفها العصر الحديث والمعاصر هذه الشخصية قدمت وكتبت وأقامت وعلمت وأبدعت الكثير في حقل الدراسات الأدبية والنقدية إنها شخصية لكاتب مسرحي وروائي محترف هو الكاتب المتحرر بأفكاره والمقيد بتاريخه وقضايا

أمته، ألا وهو الأستاذ السيد حافظ ، هذا الأخير الذي ألف العديد وأسال الكثير من الحبر على صحائفه وكتبه ومؤلفاته النثرية ، ومن أعماله التي قرأتها عدة مرات والتي تتحدث عن الهوية وتحدثت عن الأرض والوطن والحرية والسلطة هذا العمل الروائي الذي جاء بعنوان" مسافرون بلا هوية " إنها قصة قصيرة ولكن تتحدث عن أزمنة وأمكنة كثيرة، يعبر من خلالها الكاتب عن أفكار راسخة في ذهنه يوازي بها في نفس الوقت محاكاة الواقع من خلال علاقة تنشأ بين ما كتب على الورق بقلم السيد حافظ وبين ما يقرأه القارئ وما يفهمه ، يمرر الروائي شفرات وأفكار ليست واضحات ولكن على القارئ أن يتسم بقراءة نقدية واعية ، ومتأنية شبيهة بقراءة الفلاسفة للوجود ، حتى يتسنى له فهم المكتوب .

جاءت هاته القصة القصيرة " مسافرون بلا هوية " متضمنة لسبعة فصول نذكرها بالترتيب كا لآتي :

الرقم	الفصل	الصفحة [من - إلى]
01	أحيانا أريد أن أرى الله	٣ - ١٨
02	كان الواجب أن يكون في البدء	١٩- ٢٧
03	اللقـــــــــاء	٢٨- ٣٨
04	الخـــــــــــــادم	٣٩- ٤٣
05	الميـنـــــاء والبـــرودة	٤٤-٤٧
06	النفـــــــــــــط	٤٨-٥٢
07	الأرض والانتظـــــــار	٥٣-٦٠

الفصل الأول جاء بعنوان (أحيانا أريد أن أرى الله) في حدود ١٦ صفحة، وبعده نجد الفصل الثاني (كان الواجب أن يكون في البدء) في حجم ٩ صفحات، وبعده الفصل الثالث (اللقاء) في ١١ صفحات وتلا

هذا الأخير فصل (الخادم) في ٥ صفحات ، ومن ثم يأتي فصل (الميناء والبرودة) في حجم ٤ صفحات ، وفي الفصل ما قبل الآخر جاء موسوما بعنوان (النفط) في حجم ٥ صفحات، والفصل الأخير حمل عنوان (الأرض والانتظار) واتى حجمه في ٨ صفحات ، كل هذه الفصول السبعة لما اجتمعت أعطت لنا قصة قصيرة في حجم ٦٠ صفحة ، تحدثتهذه القصة القصيرة على مجموعة من المصريين المغتربين من العمال والمثقفين الباحثين عن فرصة عمل بالكويت ، ومدى ارتباطهم بالوطن.. ويستعرض في هذا المجتمع مواطنين عرب وغير عرب من جنسيات أخرى من خلال عين صحفي شاب هو (راوي) أحداث الرواية.. يملك الوعي والبصيرة ومن خلاله ينبثق عالم هذه الرواية، وتم التركز على هذه الشخصية التي تتعذب بحساسيتها المفرطة الذي يؤرقها وبالمعاناة الموجعة في حياتها اليومية.. فيؤرقه تميز غير العرب في بلد عربي كالكويت.

والكاتب ينتقل ببراعة ما بين تداعيات الماضي القريب قبل مغادرته لوطنه.. وبين اللحظة الآنية التي يعيشها في الكويت ومعانقته لقضايا وطنه العربي.

فهو في الرواية يقدم (الأنا، وهنا) وفى نفس الوقت يربط هذه الآنية بصورة الماضي وكأنها حاضر دائم تتكرر صوره وأحداثه وأشكاله.. وشخصياته، من خلال إعادة الربط بين الماضي والحاضر، وكيف غادر مصر، وآخر لقاء له بحبيبته وخشيتها ألا يعود من الهجرة ووصوله إلى الكويت والبحث عن مسكن رخيص يأويه.. وتتداعى ذكريات الماضي ولقاءاته المتعددة مع حبيبته وحواراته معها والعودة السريعة إلى الحاضر والواقع الآني المرير حيث يبحث الآن عن عمل، وطرده من الفندق بعد أسبوعين عندما أفلس.. فيخرج متصعلكاً بلا مأوى إلى

الشارع.. بعد أن فشل في العمل بالصحافة، ويعمل خادماً في بيت أحد أثرياء الكويت.. لكن الرجل يطرده بعد ليلة واحدة فقدغار منه على زوجته. فيعود إلى السوق من جديد يبحث عن عمل.. وفى لحظات شقاءه وأساه الأني تتواصل تداعياته مع الوطن ومع حبيبته (منى) ذي الصدر الحنون في مسيرته المريرة، وكيف أنه مجبر الآن على العمل في ميناء الوشيخ فتذكره تلك اللحظات المريرة باللحظات التي أدخلوه فيها السجن في بلده وكأن رصيف الميناء سجن أخر.. وذلك بسبب إصراره على التعبير عن رأيه وفكره في ظل ديكتاتورية خانقة.. وفى ليل ميناء الوشيخ يتذكر الليالي السعيدة على شاطئ الإسكندرية ويمكث أسبوعين على شاطئ الخليج بلا عمل يجتر ذكرياته مع مثقفي بلده.. وترفضه الصحيفة الكويتية التي يسعى للعمل فيها حيث يحاول مرة أخرى أن يطرق أبوابها.. ويلتقيفي المسكن الذي يأويه والذي يعج بالبشر من أهل بلده من كل الفئات بنماذج من عمال البناء وعمال الشحن وألوان السخرة التي يلاقونها.. حيث يواصل الربط والتعليق بين محنته ومحنة رفاقه من المصريين ومحن وأزمات الوطن التي تأتى عبر الأخبار مثل: تلفيق قضية لأبرياء بتهمة الشيوعية وقلب نظام الحكم. وفى لحظة تتصور أنه قد أصيب بالجنون ، وإزاء الحنين الجارف إلى الوطن الذي اضطر للهجرة منه يكتب رسالة إلى (النيل) يطلب منه أن يذكره إذا مات غريباً.. وفى الفصل السابع والأخير يروى بطل الرواية كيف فصلوه من عمله في وطنه لأنه لم يتعاون مع الأجهزة الأمنية ولم يعمل جاسوساً يتجسس على رفاقه من المثقفين.. وكيف أشاروا عليه أن يعمل مدرساً فكان يأخذه الحماس ويحدث الطالبات والطلبة عن المناضلين والشهداء وأبطال الوطن فيسخر منه الطلبة والطالبات.. ويعرضه لأنه يغير ناظر المدرسة مادة التاريخ

التي يدرسها إلى مادة الجغرافيا وكيف تعرض للعنت من قبل أجهزة الأمن التي تضيف عليه الخناق ، ويختم روايته بصفحة قصيرة عنوانها (في المساء) حيث يجلس (الراوي) على شاطئ الخليج شهراً بلا عمل جائعاً ومقروراً بلا ملابس .. وفى النهاية لا يملك إلا أن يلقى برسالة في مياه الخليج إلى الله سبحانه وتعالى قائلاً [إلهي .. رب السموات والأرض.. لقد رسبت في امتحان الصبر.. لا أملك الذكاء الاجتماعي.. وإنني لا أعرف أحداً هنا.. أنا جائع ووحيد.. لا تتركني.. عبدك : ابراهيم عمار].

ونشير هنا إلى أن " السيد حافظ" قد سبق وأن تناول (تيمة) الغربة وعذابات الهجرة فى ملهاته السوداء " رحلات ابن بسبوسة في البلاد الموكوسة" ١٩٩٣، وهما نتاج تجارب عاناها الكاتب المثقف المحمل بأحلام الوحدة العربية والتضامن العربي لمواجهة الأخطار والأعداء الذين يهددونه. وهو في هذه الرواية اختار أسلوباً (تاريخيا) دالاً وإن انجرفت تلك التاريخية إلى العمومية في بعض الأحيان مما جعلها تنحوا نحو الخطابية والمباشرة في استعراضها للأحداث الوطنية العامة فتصبح الكلمات تعبيرات هيولية لا يمكن الإمساك بها.. ومثل استشهاده بقصيدة صلاح جاهين الحماسية (القمح مش ذي الذهب) لكنه وفق كثيراً في استخدام وقائع وشخوص حقيقية مع تغيير طفيف في الأسماء فبدت مصداقية السرد إلى جانب (التوثيق) وهو شكل جديد في السرد الروائي .. خاصة عندما يمزج بهمومه الذاتية في بوتقة الهم العام.

ولو أن الكاتب لم يركز – فقط – على شخصية – السارد – وعلى مكنونات نفسه وما جيش في صدره ومكابداته ولواعج نفسه – وفى المقابل أهمل بقية الشخصيات فبدت كالظلال .. باهته الألوان.. لاستطاع أن يقدم عملاً روائياً فريداً من نوعه .. لكننا في النهاية أمام عمل مثير ومدهش.. يغنى

على وجيعة هذا الوطن..
يعد المستوى الديني من المصادر المهمة التي استقى منها الأدباء المعاني السامية ، والقصص المعبرة ، واستفادوا منها في التعبير عن أفكارهم ورؤاهم، والسيد حافظ واحد من الذين نهلوا من لغة القرآن الكريم ومعانيه وإن لم تكن هذه المحطات كثيرة بحكم أن القصة قصيرة وحجمها لا يتعدى عشرات الصفحات فقط ، ومن الشواهدالتي وظفها السيد حافظ في قصته " مسافرون بلا هوية" نجده في الفصل الأول (أحيانا أريد أن أرى الله) قد قال : «أرى أن الله يرى كل شيء ويعلم كل شيء ......»[١] هنا نجده قد أخذ وتناص من القرآن الكريم في قوله تعالى : إن الله عليم بذات الصدور ، وهنا نعتبر هذا المستوى في أخذ غير مباشر ، ولكن فيه نوع من الحيلولة وكذلك في قوله تعالى : والله يعلم خافية الأعين وما تخفي الصدور، من هنا نقول بأن الله برى ويعلم ومحيط بكل شيء ، ونرى كذلك في هاته المحطة فقوله: {إنه عليم بذات الصدور} تعليل للتسوية المستفادة من صيغة الأمر بقرينة المقام وسبب النزول، أي فسواء في علم الله الإِسرار والإِجهار لأن علمه محيط بما يختلج في صدور الناس بَلْهَ ما يسرون به من الكلام، ولذلك جيء بوصف عليم إذ العليم من أمثلة المبالغة وهو القوي علمه.
وضمير {إنه} عائد إلى الله تعالى المعلوم من المقام، ولا معاد في الكلام يعود إليه الضمير، لأن الاسم الذي في جملة {إن الذين يخشون ربهم بالغيب} لا يكون معاداً لكلام آخر.
و (ذات الصدور) مَا يتردد في النفس من الخواطر والتقادير والنوايا على

(١) السيد حافظ : مسافرون بلا هوية ، ص : ٠٦

الأعمال. وهو مركب من (ذات) التي هي مؤنث (ذو) بمعنى صاحب، و{الصدور} بمعنى العقول وشأن (ذو) أن يضاف إلى ما فيه رفعة.

كما نجد السيد حافظ يقول في نفس الفصل الأول :«يريد الله أن يرانا أقوياء »[١]، وهذا طبعا أخذا من قوله تعالى :إن خير من استأجرت به القوي الأمين سورة الشعراء ـ صلى الله عليه وسلم : (المؤمن القوي خير وأحب إلى الله من المؤمن الضعيف).

وهذه الآية الكريمة جاءت ضمن قصة موسى عليه السلام مع صاحب مدين. في سورة القصص، والذي كان عاجزاً عن طلب الماء فخرجت ابنتاه للسقيا، بيد أنهما تأخرتا انتظاراً لصدور الناس عن البئر، إلا أن مروءة موسى وشهامته حملته على أن يبادر ـ من غير أن ينتظر سؤالهما ـ بقضاء حاجتهما، والسقي لهما، فأعجبَ هذا الفعل الفتاتين، فذكرتاه لوالدهما المقعد عن العمل، فأرسل في طلبه، فلما جاء وحدثه بخبره، قالت له إحداهما ـ وهي العالمة بعجز والدها عن القيام بمهام الرجال :

{ييا أبت استأجره إن خير من استأجرت القوى الأمين }

فقولها: { إن خير من استأجرت القوى الأمين } تعليل لطلبها، فالقوة في العمل، والأمانة في أدائه على الوجه المطلوب. وهذا التنصيص على هذين الوصفين هو من وفور عقل هذه المرأة التي رأت اكتمال هاتين الصفتين في موسى عليه السلام، وهو دليل ـ كما سيأتي ـ أن هذا من المطالب التي يتفق عليها عقلاء البشر في كل أمة من الأمم، وشريعة من الشرائع. وقد أخذ العلماء ـ رحمهم الله ـ هذه الآية مأخذ القاعدة فيمن يلي أمراً من الأمور، والكاتب هنا يرى بأن الأحق من البشر في عصرنا هو من توفرت

---

(١) المصدر نفسه : ص : ٠٧.

فيه هاتان الصفتان، وكلما كانت المهمة والمسؤولية أعظم، كان التشدد في تحقق هاتين الصفتين أكثر وأكبر .

كما نجد السيد حافظ في الفصل السادس (النفط) يقول : « الله يرزق من يشاء بغير حساب »[1] وهذا كذلك أخذا من قوله تعالى :ويزيدهم من فضله والله يرزق من يشاء بغير حساب سورة النور، والتي تعني وتوحي إلى معنى : ليعطيهم الله ثواب أحسن أعمالهم، ويزيدهم من فضله بمضاعفة حسناتهم. والله يرزق مَن يشاء بغير حساب، بل يعطيه مِنَ الأجر ما لا يبلغه عمله، وبلا عد ولا كيل.

وفي تناص صريح ومباشر كذلك نجد الكاتب يقول في الفصل الأخير (الأرض والانتظار) ، من قصته القصيرة : «رب السموات والأرض»[2]. وهذا واضح وجلي مأخوذ من قوله عز وجل : فالله الحمد رب السموات والأرض رب العالمين سورة الجاثية .

كما أجد السيد حافظ قد وظف بعض التعابير غير المياشرة في عمله الروائي فمثلا هناك تناص خارجي وغير مباشر من خلال قوله في الفصل السادس : لاتدري أن الله في كل شيء [3].

وأجده يحمد الله في الفصل الثاني (كان الواجب أن يكون في البدء) في قوله: الحمد الله، وهذا مأخوذ من قوله: الحمد الله رب العالمين سورة الفاتحة.

والكتاب المعاصرون شأنهم شأن من سبقهم من أسلافهم قد أدركوا هذه الأدبية الإعجازية التي انفرد بها الخطاب القرآني المقدس ، فعكفوا

---

(١) المصدر نفسه : ص : ٤٩.
(٢) المصدر السابق : ص ٦٠.
(٣) المصدر نفسه : ص :٤٨.

بدورهم في جعله المنبع والمنهل في صوغ خطاباتهم الشعرية بتحاورهم واستلهامهم لدلالاته ومعانيه ، ودواله اللغوية وفق طرائق ومستويات تتفاوت فيما بينهم حسب قدراتهم الفنية وملكاتهم اللغوية ، هادفين من وراء ذلك كله « تأكيد الكلام وتقوية المعنى وإضفاء لون من القداسة على جانب من صياغة ذلك الخطاب لما في تلك النصوص من هيبة وتقديس في ذاكرة الجماعة » (١)

والتناص الديني واسع وشامل يشمل جميع جوانب الحياتية ، فهو تراث حضاري بأوسع معاني كلمة حضارة ، ولذلك ما يزال يطبع جوانب أساسية وكثيرة من حياتنا كأفراد وجماعات ، إضافة إلى هذا يضم أفكارا وتصورات ومفاهيم علمية وأخلاقية ودينية ، وبهذا فقد اعتبر من أهم المصادر التي اعتمدها الأدباء المعاصرون في تجاربهم الشعرية ، كونه يزخر بالقيم والمعاني التي وجدوا فيها قوة ولذة في معالجتهم لبعض القضايا إذ هم يذهبون إلى توظيف القرآن الكريم وذلك من خلال تضمين ألفاظ أو عبارات في النص الشعري لتوضيح بعض الجوانب من أبعاد التجربة كذلك تضمين بعض قصص القرآن ومن الحديث النبوي الشريف ، إذ يتم توظيفها في فحوى النص بشكل مناسب للموضوع (٢).

لكن ما يمكن الإشارة إليه هو أن الكاتب السيد حافظ في عمله هذا كان متميزا في كتابته لهذا الجنس النثري من حيث المبنى والمعنى ، الذي أراد به التعبير عن الهوية والاختلاف ، لكن نرى من خلال تتبع مظاهر ومستويات توظيف التناص الديني أنه لم يوظفه بشكل كثير لطبيعة الجنس

---

(١) - جمال مباركي : " التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر " ، ص ٥٨ .

(٢) - محمد عابد الجابري : التراث والحداثة ، مركز دراسات الوحدة العربية ، القاهرة ،ط١، ١٩٩١، ص : ٣٨.

وحجمه القصير .

هنا يمكنني القول إن محاولة توظيف السيد حافظ للتراث الديني في ستة أو سبعة محطات فقط في هاته المدونة (القصة القصيرة) بحكم قصر حجمها الذي لا يتجاوز ٦٠ صفحة ، هي أداة هامة في بناء علاقات دلالية داخل النص ، من أجل الإدلاء بأفكار إبداعية تحاول قراءة هذا الموروث ، حتى نتمكن من جعله عنصرا فكريا استلهاميا بعيدا عن وجوده الطبيعي الأول، سائرا فيه سير التعمق والتدبر والإفصاح قصد إرساء معطيات جديدة ومتأصلة.

في الختام يمكنني القول أن التناص إعلاء من شأن البيان، ودَرب من دروب البلاغة، تزين به صفحات الكاتب، ويظهر العمقَ الثقافي والمسكوت عنه مِن ثقافة المبدِع، يتحقق منها القارئ والمطلِع، وفيه إظهار لمفاتن السرد ومباهِج الحكمة، وتحول من المباشرة في الكلام إلى الالتفات وإظهارِ هوية الذات، وربط بين مشتقات الإبداع.

السيرة الذاتية

الاســـــم : الناصـــر
اللقـــــب :عطـــى الله
تاريخ ومكان الازدياد :١٩٨٢/١٢/٠٥ بسي عبد الغاني – تيارت - الجزائر
العنـــوان الشخصـــي :ثـانـــوية الشيـــخ بوعمـــامـــة – عيـن الذهـب – تيـــارت .
رقــم الهـــاتــف : ٠٧٧١،١٣،٦١،٠٤ / ٠٧٧٧،٧٩،٠٤،٥٦
الحـــالة العـائلــية : متـــزوج وأب لثلاثة أولاد .

الشهادات المتحصل عليها :

- شهـــادة البكـــالوريا جـــوان ٢٠٠١.
- شهادة أستاذ التعليم المتوسط ٢٠٠٥ بالمدرسة العليا للأساتذة ببوزريعة الجزائر.
- شهادة الماجستير سنة ٢٠٠٩ - تخصص : دراسات أدبية ونقدية .
- شهادة دكتوراه – بالمدرسة العليا للأساتذة ببوزريعة الجزائر العاصمة تحصل عليها بتاريخ : ٠٢جويلية ٢٠١٨.
- عمل أستاذا دائما بالتعليم المتوسط من سنة ٢٠٠٧ إلى غاية ٢٠١٤.
- عمل مستشارا للتربية بالطور الثانوي في منصب دائم من نهاية ٢٠١٤ إلى غاية نهاية ٢٠١٥.
- العمـل الحـالـي : أستاذ محاضر دائم بالمركز الجامعي – مرسلي عبدالله – بولاية تيبازة.
- الـوضـعيـة إزاء الخـدمـة الـوطـنية : أدى الواجب الوطني .
- البـــريـد الالكتـــرونـــي : ensbnaceur@gmail.com
- المقاييس التي تم تدريسها :
  - مدخل إلى الأدب المقارن
  - مدخل إلى الآداب العالمية
  - تقنيات التعبير الشفهي
  - تقنيات التعبير الكتابي
  - مدخل إلى الأجناس الأدبية
  - نقد النقد

- **تقنيات البحث**

المنشورات :

- **مقال بعنوان : (التراث في الشعر العربي المعاصر) بمجلة : فصل الخطاب – مخبر الخطاب الحجاجي ، جامعة ابن خلدون ، تيارت ، المجلد الثالث ، العدد ١٠ ، جوان ٢٠١٥.**
- **مقال بعنوان: (الشاعر العربي والمدينة) بمجلة التنوير الدولية للدراسات الأدبية والانسانية ، العدد ٢ بجامعة زيان عاشور بجامعة الجلفة جوان ٢٠١٧ .**
- **مقال بعنوان : (الإعجاز اللغوي في الحديث النبوي الشريف) بمجلة المدونة ، مخبر الدراسات الأدبية والنقدية ،العدد٧ ، جامعة لونيسي علي البليدة ٢، جانفي ٢٠١٧.**
- **مقال بعنوان : (التناص القرآني في رواية سرادق الحلم والفجيعة لعز الدين جلاوجي) بمجلة اللغة العربية ، المجلس الأعلى للغة العربية ، الجزائر ، ٢٠١٧ (وعد بالنشر)**
- **نشر تلخيص رسالة الماجستير الموسومة بـ: (النص الشعري بين أصالة الإبداع وتفاعل النصوص – ديوان أغاني مهيار الدمشقي لأدونيس أنموذجا) بمجلة الأضواء ، جامعة الجزائر ٢ ، ٢٠١٧.**
- **مقال بعنوان : (الأدب الجزائري في سبعينيات القرن العشرين) بمجلة : الدراسات اللسانية ، مخبر الدراسات اللسانية النظرية والتطبيقية العربية والعامة ، جامعة لونيسي علي البليدة ،العدد ٠٨ ، مارس ٢٠١٨.**
- **مقال بعنوان : (الحداثة في كتاب زمن الشعر لأدونيس) بمجلة : الدراسات والأبحاث الأدبية ، المركز الجامعي مرسلي عبد الله بتيبازة ، ، العدد ١١ ، ٢٠١٩(وعد بالنشر) .**

الملتقيات :

- **المشاركة بمداخلة موسومة بـ : (التناص القرآني في رواية سرادق الحلم والفجيعة) ضمن اليوم الدراسي : " عز الدين جلاوجي في عيون أكاديمي المركز الجامعي – مرسلي عبد الله بتيبازة – يوم : ٠١مارس ٢٠١٧ .**

- المشاركة بمداخلة موسومة بـ : (الواقع اللغوي للمجتمع الجزائري) ، ضمن الملتقى الوطني : واقع اللغة العربية لدى المتخصصين بين التواصلية والمقروئية بالمركز الجامعي مرسلي عبد الله بتيبازة – يوم ٤٠ديسمبر٢٠١٧.
- المشاركة بمداخلة موسومة بـ:" النشر والتدوين الإلكتروني"بالندوة الوطنية : المنظمة بالمدرسة العليا للأساتذة ، يوم : ٢٠١٨/١٢/١٤.
- المشاركة بمداخلة موسومة بـــ:" بالنشر الإلكتروني– البوابة الجزائرية للمجلات –أنموذجا "بالملتقى الوطني المنظم بجامعة زيان عاشور بالجلفة ، يوم : ١٩فيفري ٢٠١٩.
- رئيس اللجنة التنظيمية للندوة الوطنية الموسومة بــ:" الجزائر من الثورة إلى الثورة – حفوٌيات في الرواية الجزائرية المعاصرة " ، بتاريخ : ١٩ /١١/ ٢٠١٨ بالمركز الجامعي مرسلي عبد الله – تيبازة.
- عضو اللجنة العلمية باليوم الدراسي الموسوم بـــ:" استنطاق الآليات السردية الروائية لدى الروائي الجزائري كمال قرور"، المنعقد بتاريخ : ١١/٢٨/بالمركز الجامعي بتيبازة ، ٢٠١٨.
- عضو اللجنة التنظيمية للملتقى الوطني الموسوم بـــ:" إصلاحات الجيل الثاني حلول وآفاق" المنعقد بتاريخ : ٢٠١٨/١٢/١١ بالمركز الجامعي بتيبازة .
- عضو اللجنة العلمية للملتقى الوطني " الأدب التفاعلي واشكالياته التواصلية والجمالية (نحو أفق جديد لتلقي الأدب) "المنعقد بتاريخ : ٢٠فيفري٢٠١٩ ، بجامعة زيان عاشور بالجلفة.

الإشراف:

أ- تم الإشراف على مذكرات التخرج ليسانس وهي كاالآتي :

١- النص الشعري بين أصالة الإبداع وتفاعل النصوص – محمد العيد آل خليفة – أنموذجا .
٢- الخطابة في صدر الإسلام – خطبة حجة الوداع – أنموذجا .
٣- المرأة في الرواية الجزائرية – رواية ريح الجنوب – لعبد الحميد بن هدوقة –أنموذجا .

٤- الصورة الفنية في التجربة الرومنسية في ديوان : " أغاني الحياة " لأبي القاسم الشابي - أنموذجا .
٥- بناء الشخصية في الرواية الجزائرية: " الدار الكبيرة " لمحمد ديب - أنموذجا
٦- البعد الاجتماعي في الشعر الجزائري الحديث .
٧- دلالة المكان في رواية " رحلة طائر المواسم" للعيد بن عروس – أنموذجا.
٨- أبعاد الرمز الديني التاريخي عند مفدي زكريا – نماذج من الإلياذة الجزائرية
٩- الرمز والأسطورة في اللهب المقدس لمفدي زكريا .
١٠- ظاهرة التناص في النص الأدبي – رواية ذاكرة الجسد لأحلام مستغانمي أنموذجا .
١١- صورة المرأة عند محمود درويش .
١٢- توظيف الرمز عند ايليا أبو ماضي – الجداول أنموذجا .
١٣- ملامح الصوفية في شعر صلاح عبد الصبور.
١٤- ملامح الحداثة الشعرية عند محمود درويش .
١٥- صورة المرأة في الرواية الجزائرية لأحلام مستغانمي أنموذجا .
١٦- الحداثة الشعرية عند أدونيس في كتاب صدمة الحداثة.
١٧- التناص الديني في رواية سرادق الحلم والفجيعة لعز الدين جلاوجي.

ب- تم الإشراف على مذكرة ماستر :

١- بعنوان :صورة المرأة في رواية الغيث لمحمد ساري – أنموذجا.
٢- النص الشعري بين أصالة الإبداع وتفاعل النصوص في رواية القلاع المتآكلة لمحمد ساري .
٣- البنية الأسلوبية لقصيدة لامية العرب لابن الشنفرى .

المناقشات:

ناقشت عدة مذكرات ماستر أهمها :

١- واقع تعليمية التعبير الكتابي في ظل المقاربة بالكفاءات – السنة الثانية ثانوي – شعبة آداب وفلسفة أنموذجا .
٢- صعوبات التواصل اللغوي في التخصصات العلمية – المركز الجامعي بتيبازة .

٣– تعليمية أنشطة اللغة العربية في القسم التحضيري – دراسة وصفية تحليلية وفق المقاربات والمناهج

٤– بنية الشخصية في رواية" القاهرة الصغيرة " لعمارة لخوص .

٥– تعليمية التعبير الشفوي في الطور المتوسط – دراسة تحليلية للسنة الثانية متوسط -

أنموذجا .

العضوية :

- عضو بالمجلس العلمي لمعهد اللغة والأدب العربي بالمركز الجامعي – مرسلي عبد الله – تيبازة- من جوان ٢٠١٧ إلى غاية جوان ٢٠٢٠.
- عضو فرقة البحث بمخبر الممارسات الثقافية التعليمية والتعلمية بالجزائر ، بالمركز الجامعي مرسلي عبد الله ، تيبازة .

المهام الادارية :

– عين رئيسا لقسم الأدب العربي بالمركز الجامعي مرسلي عبد الله بتيبازة ابتداء من : ٠٧ نوفمبر ٢٠١٨ .

ببليوجرافيا الكاتب السيد حافظ

وأهم أعماله فى المسرح والرواية

- من مواليد محافظة الإسكندرية جمهورية مصر العربية ١٩٤٨
- خريج جامعة الإسكندرية قسم فلسفة واجتماع عام ١٩٧٦/ كلية التربية.
- أخصائي مسرح بالثقافة الجماهيرية بالإسكندرية من ١٩٧٤/١٩٧٦.
- حاصل على الجائزة الأولى في التأليف المسرحي بمصر عام ١٩٧٠.
- مدير تحرير مجلة (الشاشة) (دبي مؤسسة الصدي ٢٠٠٦– ٢٠٠٧).
- مدير تحرير مجلة (المغامر) (دبي مؤسسة الصدي ٢٠٠٦ – ٢٠٠٧).
- مستشار إعلامي دبي مؤسسة الصدى (٢٠٠٦ – ٢٠٠٧).
- مدير مكتب مجلة أفكار بالقاهرة (الكويت).
- مدير مركز الوطن العربي للنشر والإعلام (رؤيا) لمدة خمسة سنوات.
- حصـــل على جائزة أحسن مؤلف لعمل مســـرحي موجه للأطفال في الكويت عن مسرحية سندريلا عام١٩٨٠.
- حصل على جائزة التميز من اتحاد كتاب مصر ٢٠١٥
- كتب عنه أكثر من ٥٢ رسالة جامعية بين مشروع تخرج أو ماجستير أو دكتوراة.
- عرض له في مسرح الطفل أكثر من ١٥ مسرحية في مختلف البلدان العربية.
- تم تكريمه فى العديد من الدول العربية منها الاردن والعراق والكويت ومن أهمها المهرجان القومى للمسرح المصري فى دورته الثانية عشرة ٢٠١٩.

كتب العديد من المؤلفات الرواية منها :

١- مسافرون بلا هوية ١٩٩٧
٢- نسكافيه ٢٠١٠
٣- قهوة سادة ٢٠١١
٤- كابتشينو ٢٠١٢
٥- شاي أخضر – شاي بالياسمين ٢٠١٤
٦- كل من عليها خان ٢٠١٥
٧- حتى يطمئن قلبى ٢٠١٦
٨- ما أنا بكاتب (تشظى منها روايتان : وهمت به – شط إسكندرية يا شط الهوى) ٢٠١٧
٩- نورو موسى الحبل السري للروح ٢٠١٨
١٠- نيروزي والبنت وجد ٢٠١٨
١١- شهرزاد تحب القهوة سادة ٢٠١٨

١٢- كرس على البحر ٢٠١٨
١٣- هل ما زلت تشرب السيجار ٢٠١٨
١٤- الحاكم بأمر الله وشمس ٢٠١٨
١٥- وتحممت بعطرها ٢٠١٩
١٦- حكاية البنت لامارو قراقوش ٢٠١٩
١٧- لو لم أعشقها ٢٠١٩
١٨- كل هذا الحب ٢٠١٩
١٩- نسيت أحلامى فى باريس ٢٠١٩

- كتب للمسرح عدة مشاريع فنية أكثر من مائة وعشرون مسرحية .
- كتب مشروعاً مسرحياً للقضية الفلسطينية وحرب أكتوبر والاستنزاف تضمن خمس مسرحيات.
- كتب لمسرح الطفل مشروعاً ضخماً (١٨) مسرحية.
- قدم مشروعا للمسرح التجريبى به (٤٢) مسرحية تجريبية.
- أخرج للمسرح (٩) مسرحيات .
- أسس (٤) جماعات تجريبية للمسرح وكان ابرزهم جماعة الاجتياز وكان من ضمنها الفنان / فاروق حسنى وزير الثقافة السابق بمصر.
- عرضت أعماله في فرق الأقاليم والمحافظات (١٩) بيت وقصور الثقافة والفرق القومية فى مصر.
- أخرج السيد حافظ للمسرح (٢١) مسرحية وكان أبرزها مسرحية : حديقة الحيوان لادوارد اولبى بطولة أحمد آدم وكذلك مسرحيات من تأليف محمود درويش ومحمود دياب.
- أخرج مسرحياته المؤلفة للمسرح من مصر (٥١ مخرج) من الأساتذة المخرجون.
- أخرج مسرحياته من العراق (٥) من الأساتذة المخرجين .
- أخرج مسرحياته من الكويت (٤) من الأساتذة المخرجين .
- أشهر من أخرج له فى الإمارات "جاسم عبيد الساحر حمدان"
- أشهر من أخرج له من تونس "الطيب السهلى المخرج التونسى أخرج مسرحية الفلاح عبد المطيع
- قدمت عن أعماله المسرحية أكثر من (٢١) كتاب ودراسات مسرحية .

من أهم الكتب التى كتبت عن السيد حافظ:

١- السيد حافظ والمسرح التجريبي د. ليلى بن عائشة - جزائرية
٢- دكتور على عاشور الجعفر مسرح الطفل – كويتي
٣- كتاب السيد حافظ ومسرح الطفل – كويتي
٤- الفعل الدرامى فى مسرح السيد حافظ - دكتور مصطفى رمضاني (مغربى) و٦ باحثين معه.
٥- التشظى وتداخل الأنواع الأدبية (تجربة السيد حافظ فى المسرواية) "جزءان" د. نجاة صادق الجشعمي – عراقية.

٦- التنوع الدلالي فى مسرح الطفل ما بين التناص والتراث والإخراج. د. نجاة صادق الجشعمي – عراقية.
٧- رؤية النقد لعلامات النص المسرحي لمسرح الطفل فى الوطن العربي. د. نجاة صادق الجشعمي – عراقية.
٨- تمظهر التجديد فى بنية السرد فى القصة القصيرة "السيد حافظ نموذجًا". د. نجاة صادق الجشعمي – عراقية.
٩- المسرح التجريبى بين المراوغة اضطراب المعرفة د. نجاة صادق الجشعمى – عراقية.
١٠- إشكالية الحداثة والرؤى النقدية فى المسرح التجريبى د. نجاة صادق الجشعمي – عراقية.
١١- السيد حافظ فى عيون الباحثين والنقاد الجزائريين د. نجاة صادق الجشعمى – العراق.
١٢- السيد حافظ فى عيون نقاد المغرب - د. نجاة صادق الجشعمي – العراق.
١٣- انحطاط العالم – د. ابراهيم بوخالفة – الجزائر.
١٤- المشاكس"رحلة فى رحاب الكاتب السيد حافظ" للكاتبة د. نجاة صادق الجشعمي
١٥- التأثيث المكانى فى رواية "ليالى دبى شاي بالياسمين" اشرف د. محمد زعيتري.
١٦- تمثيل العالم " حفريات فى الأدب الروائى للسيد حافظ" د. ابراهيم بوخالفة.

شارك فى العديد من المهرجانات منها :

- مهرجان قرطاج (تونس)
- مهرجان بغداد (العراق)
- مهرجان الأردن
- مهرجان أبو ظبي
- مهرجان بيجاية (الجزائر)- مهرجان مدينة وجدة المسرحى (المغرب)
- مهرجان مسرح الطفل (الكويت)
- القاهرة
- الإسكندرية
- مطروح

العنوان: جمهورية مصر العربية –١٢ شارع طارق يحيى عبد الغنى – التعاون – الهرم– الجيزة
موبايل ٠٠٢٠١٢٨١١١١٨٧٥ – ٠١١١٦٤٠٩٥٦٨ – ٠١٠٦٥٣٣٠٢٩٩
E-mail : Justhappy_man2000@yahoo.com
sayedhafez948@gmail.com
hafez66@live.com

الفهرس